۲۰ نئی لائبریری

معیار

تنقید

ممتاز شیریں

نیا ادارہ

PDF By : Meer Zaheer Abass Rustmani

Cell NO : +92 307 2128068 - +92 308 3502081

پی ڈی ایف (PDF) کتب حاصل کرنے اور واٹس ایپ گروپ «کتاب کارنر»
میں شمولیت کے لیے مندرجہ بالا نمبرز کے واٹس ایپ پہ رابطہ کیجیے۔ شکریہ

ممتاز شیریں

معیار

نیا ادارہ
۱۵ سرکلر روڈ ـــ لاہور

جملہ حقوق محفوظ

بار اول : ۱۹۶۳ء
اہتمام : مشتاق احمد چودھری

طابع و ناشر : نذیر احمد چودھری
نیا ادارہ ، سویرا آرٹ پریس ، لاہور

پروفیسر بیامبرو کے نام ـــ

جو آکسفرڈ میں بہت تھوڑی سی مدت کے لیے
میرے تنقید کے پروفیسر رہے لیکن اس تھوڑی
سی مدت میں تنقید کی نئی نئی راہیں سجھا دیں ۔

ترتیب

پیش لفظ — محمد حسن عسکری ، ۹

تکنیک کا تنوع — ناول اور افسانہ میں ، ۱۳
رجحانات کا دائرہ ، ۶۱
طویل مختصر افسانہ ، ۶۸
مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر ، ۹۳
منفی ناول کی ایک مثال ، ۱۲۵
ترقی پسند ادب ، ۱۳۹
سیاست ، ادیب اور ذہنی آزادی ، ۱۴۸
پاکستانی ادب کے چار سال ، ۱۷۱
فسادات پر ہمارے افسانے، ۱۹۹

یا خدا ، ۲۲۹
کشمیر اداس ہے ، ۲۴۴

منٹو کا تغیر اور ارتقاء ، ۲۶۳
منٹو کی فنی تکمیل ، ۲۷۴

پیش لفظ

جب ممتاز شیریں نے افسانہ نگاری اور تنقید نگاری شروع کی تو اُس وقت تک پروفیسر نقادوں کا دور دورہ نہیں تھا ـ نئے شاعروں اور افسانہ نگاروں نے کچھ تو اپنے تجربے اور کچھ مغربی ادب کی مدد سے نئے موضوع اور نئے اسالیب دریافت کیے تھے ـ اُنھیں ایسا محسوس ہو رہا تھا جیسے کوئی نئی دنیا مل گئی ہو ـ پڑھنے والے بھی اس احساس میں برابر کے شریک تھے ، اور اُن کی نظروں کے سامنے بھی نئے اُفق کھلتے جا رہے تھے ـ نقاد اور ادیب کا فرق ابھی پیدا نہ ہؤا تھا ـ شاعر اور افسانہ نگار ہی تنقید بھی لکھتے تھے ، اور دونوں قسم کی تحریروں کے پیچھے وہی ایک جذبہ اور دریافت کا وہی احساس کارفرما ہوتا تھا ـ نوجوانوں میں ایک ایسی ذہنی اور جذباتی ہلچل تھی کہ ہر نئی تحریر اُن کے لیے تجربے کا حکم رکھتی تھی یا تجربے کی توسیع کا امکان پیدا کرتی تھی ، اس ماحول میں ممتاز شیریں نے لکھنا شروع کیا ـ

چنانچہ اُن کے تنقیدی مضامین اُن کے افسانوں سے زیادہ اُس ماحول کی نمائندگی کرتے ہیں ـ ممکن ہے بعض پڑھنے والوں کو اُن کے بعض خیالات سے اتفاق نہ ہو ، یہ بھی ممکن ہے کہ خود اُنھوں نے اپنی بعض رائیں بدل دی ہوں ، لیکن جو چیز اُن کے تنقیدی مضامین میں ایک مستقل حیثیت رکھتی ہے وہ ایک ادبی دور کی ذہنی اور جذباتی شخصیت ہے کیونکہ یہ مضامین صرف ممتاز شیریں نے نہیں لکھے ہیں بلکہ ایک خاص دور کی اندرونی ضرورتوں نے لکھوائے ہیں ـ

مثلاً شاید آج کل کے پڑھنے والوں کو یہ بات ناگوار گزرے کہ ممتاز شیریں کے مضامین میں مغربی ادیبوں کے نام بار بار آتے ہیں ، لیکن آج سے پندرہ سال پہلے مغربی ادب کے بارے میں یہ تجسس بھی

نوجوانوں کے لیے ایک شدید ذہنی ضرورت بن گیا تھا ۔ اس سے پہلے ہمارے یہاں مغربی ادب کو اتنے اشتیاق اور اتنی وسعت کے ساتھ کبھی نہیں پڑھا گیا تھا ۔ جن لوگوں نے مغربی ادب کو پڑھا بھی تھا انھوں نے اس کے اثرات کو اپنی تخلیقی کاوشوں سے دور رکھنے کی کوشش کی تھی اور مغربی ادب اور مشرقی ادب کو بالکل دو مختلف نوعیت کی چیزیں سمجھا تھا ۔ نئے ادیب چاہے ہمت ہار گئے ہوں لیکن انھوں نے مغربی ادب کو اس طرح پڑھنے کی کوشش کی جیسے یہ ان کی زندگی کا حصہ ہو اور اُن کی تخلیقی سرگرمیوں سے براہِ راست متعلق ہو ۔ ان دنوں اردو والے دنیا بھر کے ادب کو اپنا ادب سمجھ رہے تھے ۔ یہ انداز نظر ممتاز شیریں کے مضمون " تکنیک کا تنوع " میں موجود ہے ، اور جس شوق سے یہ مضمون پڑھا گیا وہ بھی اسی احساس کا کرشمہ ہے ۔ اس مضمون میں جو تلاش اور جستجو کا عنصر ہے وہ ایک ادبی دور کی نمائندگی کرتا ہے ۔

پھر اس زمانے میں لوگوں کو ایک کاوش اور پیدا ہوئی تھی ۔ وہ یہ کہ ادب کے دائرے کو وسعت دی جائے اور زندگی کے سارے شعبوں سے ربط قائم کیا جائے ۔ چنانچہ ادب سے دلچسپی رکھنے والوں کے لیے یہ مسئلہ سب سے شدید اہمیت اختیار کر گیا تھا کہ ادیب کے فرائض کیا ہیں ؟ اُسے کن چیزوں کے متعلق لکھنا چاہیے اور اس کے لیے کس قسم کے حالات سازگار ہوتے ہیں ؟ ممتاز شیریں کو بھی خالص ادبی مسائل سے ہٹ کر ان وسیع تر مسائل کی طرف توجہ کرنی پڑی ۔ بلکہ اس مباحثے میں اُنھوں نے اتنی سنجیدہ دلچسپی اور سرگرمی دکھائی کہ ایک خاص نقطۂ نظر ہی ان سے منسوب ہوگیا ۔ پاکستانی ادب اور آزادیِ رائے سے متعلق مضامین انہیں ادبی مناظروں کی یادگار ہیں اور اس اعتبار سے پچھلے دس بارہ سال کی ادبی تاریخ کا حصہ ہیں ۔ البتہ میرے خیال میں ان مضمونوں کو پڑھتے ہوئے ایک بات یاد رکھنی چاہیے : ممتاز شیریں نے جن اصولوں کی حمایت کی ہے وہ اپنی جگہ بالکل درست ہیں اور ان کے خلوص میں بہرحال کوئی کلام نہیں

لیکن آج سے دس سال پہلے جو اعتراضات روس پر وارد ہوتے تھے وہ اب اتنے درست نہیں رہے ۔ آج یورپ اپنی بہترین تہذیبی اقدار کو اپنے ہاتھ سے مٹا رہا ہے اور ان اقدار کے لیے اگر کوئی پناہ گاہ رہ گئی ہے تو روس ہے ۔ مجھے ممتاز شیریں کے ادبی خلوص سے پوری اُمید ہے کہ جب وہ آئندہ ان موضوعات پر لکھیں گی تو نئے حالات کو پیش نظر رکھیں گی ۔

پندرہ سال پہلے نئے ادیبوں نے مغربی ادب اور اپنے ادب کو امتزاج دینے کی جو کوشش کی تھی اس کا ایک پہلو یہ بھی تھا کہ ادب کو سمجھنے کے لیے مختلف علوم سے استفادہ کیا جائے ۔ اُس زمانے کے دوسرے ادیبوں کی طرح سماجی عوامل کو تو خیر ممتاز شیریں نے اہمیت دی ہی ہے ، لیکن منٹو سے متعلق مضامین میں انھوں نے جدید نفسیات سے بھی مدد لی ہے ۔ اس کوشش کی کامیابی یا ناکامیابی سے بحث نہیں ، مگر یہ کوشش اس بات کی دلالت ضرور کرتی ہے کہ جس ادبی تحریک سے ممتاز شیریں کا تعلق تھا وہ ادبی شعور کو کتنی وسعت دینا چاہتی تھی ۔ اور ساتھ ہی یہ بھی پتا چلتا ہے کہ اپنے موضوعات کو سمجھنے کے لیے ممتاز شیریں کتنی پُر خلوص کاوش کر سکتی ہیں ۔

نظریاتی مباحث کے علاوہ انفرادی طور سے مختلف ادیبوں کے متعلق ممتاز شیریں نے جو کچھ لکھا ہے اُس میں ایک پُرجوش خیر مقدم کا رنگ جھلکتا ہے ۔ لیکن یہ تحسین نا شناس نہیں ۔ انہوں نے جس نئی کتاب یا ادیب کی بھی تعریف کی ہے اُس کی خوبیوں کا تجزیہ کیا ہے ۔ ایسے خیر مقدم کے بغیر ادب ترقی نہیں کرتا ۔ نئی تحریروں کے محاسن دیکھنے اور انہیں تسلیم کرنے میں ممتاز شیریں نے ہمیشہ فراخدلی سے کام لیا ہے ، اور یہ تنقید کا ایک نہایت اہم فریضہ ہے ۔

تنقید کے یہ مختلف فرائض ادا کرتے ہوئے ممتاز شیریں نے پچھلے پندرہ سال کی ادبی سرگرمیوں میں نہایت نمایاں حصہ لیا ہے ۔ اُن کی تنقید ایک دور کے نمائندے کی حیثیت رکھتی ہے ۔ لہذا اس دور کی ادبی تاریخ اُن کے تنقیدی مضامین کو کبھی نظر انداز نہیں کر سکے گی ۔

محمد حسن عسکری

تکنیک کا تنوع — ناول اور افسانہ میں

اُردو کے اچھے افسانوں میں سے یونہی چند چن لیجیے : '' آنندی ''، '' حرامجادی ''، '' ہماری گلی ''، '' بالکونی ''، '' شکوہ شکایت ''۔ یہ کس تکنیک میں لکھے گئے ہیں؟ بیانیہ۔ ٹھیک! ان میں مکالمے سے زیادہ کام نہیں لیا گیا۔ ان کے کردار افسانے کے دوران میں زیادہ کام بھی نہیں کرتے۔ یعنی اس طرح نہیں کہ ان کے عمل اور گفتگو ہی سے ان کے کیریکٹر کا خاکہ کھنچ جائے یا خود بخود داستان رقم ہوتی چلی جائے۔ بلکہ ان میں داستان بیان کی گئی ہے خود مصنف کی زبانی — یا مصنف کسی کردار کو بیان کرنے کے لیے آگے کر دیتا ہے۔ ان سب افسانوں کے متعلق یہ کہنا کہ یہ '' بیانیہ '' میں لکھے گئے ہیں تکنیک کی صرف موٹی تقسیم ہوگی کیونکہ ان میں ہر ایک افسانہ اپنی ایک علیحدہ تکنیک میں ڈھلا ہؤا ہے۔ اس لیے تکنیک کے تنوع کی مثال پیش کرتے ہوئے ان افسانوں کے نام گنائے جا سکتے ہیں۔

'' آنندی '' میں ایک اجتماعی احساس اور وسعت ہے۔ اس میں ایک یا دو کردار نہیں بلکہ پورے شہر ''آنندی'' کا کردار ہے اور غلام عباس نے اسے اپنی ساری گہماگہمی کے ساتھ رستا بستا دکھایا ہے۔ یہ شہر اُجڑ کر دوسری جگہ بس جاتا ہے۔ اس '' بسنے '' میں مجموعی نقل مکانی نہیں بلکہ آہستہ آہستہ یہ شہر بستا ہے۔ '' بازار حسن '' کے مرکز کے ارد گرد ایک بارونق شہر کے بننے میں بیس سال لگ جاتے ہیں۔ اس افسانے کی تکنیک میں ایک اور قابلِ ذکر خصوصیت یہ ہے کہ اس شہر کے بھر سے بس جانے پر کہانی ختم نہیں ہوتی بلکہ ایک پورے دائرے میں گھوم کر پھر نقطۂ آغاز پر آجاتی ہے۔ اس نئے شہر کے بلدیہ میں بھی ایک ریزولیوشن پیش ہو رہا ہے کہ زنانِ بازاری کا عین وسط شہر میں رہنا بہت برے اثرات پیدا کر رہا ہے اور انہیں

شہر بدر کر دینا چاہیے ۔ چنانچہ اس بار جو قطعۂ زمین ان کے لیے تجویز کیا گیا وہ پہلے سے دگنے فاصلے پر تھا ۔ اور پھر فن کار نے آخری جملے میں یہ اشارہ بھی چھپا رکھا ہے کہ خواہ یہ فاصلہ اس سے دس گنا بڑھ جائے لیکن یہی داستان ہر دفعہ دہرائی جائے گی ۔ اور یہ قطعہ بازار حسن کو وسط میں لیے ہوئے بھر ایک بارونق شہر میں تبدیل ہو جائے گا ۔

اگر ''آنندی'' میں وقت کی حدیں بیس سال تک پھیلی ہوئی ہیں تو '' حرامجادی '' صرف چند گھنٹوں کا زمانہ ہے ۔ لیکن انہی چند گھنٹوں میں ہم ماضی اور حال کی زندگیوں کے عکس دیکھتے ہیں ۔ ''آنندی'' کا کردار پورا شہر ہے ، '' حرامجادی '' میں صرف ایک عورت ۔ دروازہ کھٹکھٹانے والے کی صرف آواز ہی آتی ہے اور دائی کا کردار صرف آخری جملے تک محدود ہے — صرف ایملی کو '' حرامجادی '' کا خطاب دینے تک ۔

اگر عسکری کا '' حرامجادی '' داخلی ہے تو احمد علی کا ''ہماری گلی '' خارجی ۔ ایک میں ذہنی تصورات کا بیان ہے تو دوسرے میں گرد و پیش کے ماحول کی تصویر کشی ۔ اس میں کردار ایک نہیں بلکہ ساری گلی ہے — گلی ، اپنے مکانوں اور دکانوں کے ساتھ ؛ ان کے مکینوں اور دکانداروں کے ساتھ ؛ کتوں ، فقیروں اور خوانچہ والوں کے ساتھ — اور مصنف اپنی کھڑکی میں کھڑا یہ سب کچھ دیکھتا اور دکھاتا چلا جاتا ہے ۔ اس افسانے کی تکنیک قریب قریب '' رپورتاژ '' کی سی ہے ۔ لیکن یہاں فن کار جو کچھ آنکھوں سے دیکھتا اور کانوں سے سنتا ہے صرف اُسے ہی نہیں دہراتا ، کیونکہ وہ تماشائی یا راہی نہیں ہے بلکہ اس گلی کا باسی ہے ، اس لیے وہ گلی کی فضا میں ڈوب کر بیان کر رہا ہے ۔ اس کے رہنے والوں کی زندگی کا درد و کرب اس کی روح میں تحلیل ہو گیا ہے ۔ اندھا فقیر جب سوز بھری آواز میں بہادر شاہ ظفر کا یہ شعر گاتا ہے :

نہ کسی کی آنکھ کا نور ہوں ، نہ کسی کے دل کا قرار ہوں
جو کسی کے کام نہ آ سکے ، میں وہ ایک مشتِ غبار ہوں

تو مغلیہ شاہیت کی یاد تازہ ہو جاتی ہے اور وہ اس میں ہندوستان کی غلامی کا نوحہ سنتا ہے ۔ مرزا آسے صرف کونڈے سے دھی دودھ نکال کر گاھکوں کو دینے والا مرزا ھی دکھائی نہیں دیتا بلکہ ایک غم زدہ باپ بھی ، جس کا اکلوتا بیٹا ترکِ موالات کے دنوں میں گولی کھا کر مر گیا تھا ؛ اور اس طرح ان کرداروں کی گزشتہ زندگی ، ان کا رھن سہن اور ان کی پوری جھلکیاں افسانے میں نظر آتی ھیں ۔ '' ھماری گلی '' ایک دن کا افسانہ نہیں ہے بلکہ مصنف اسی کھڑکی میں کھڑا ہؤا ہر روز یہی دیکھا اور سنا کرتا ہے — یہ اس گلی کی زندگی کا معمول ہے ۔

'' ھماری گلی '' نیم افسانہ اور نیم خاکہ ہے ۔ '' بالکونی '' بھی ایک طرح کا خاکہ ھی ہے ۔ گلمرگ کے ایک ہوٹل کا کراس سیکشن ۔ ہوٹل کے کمرے ، ان کمروں میں رہنے والے : اوبرائن ، مینیجر ، بہشتی اور بیرے ۔ کرشن چندر نے ان سب کرداروں کا الگ الگ تفصیلی خاکہ کھینچا ہے ۔ '' بالکونی '' صرف چند دنوں کا افسانہ ضرور ہے لیکن ان چند ھی دنوں کے افسانے میں وقت کا ایک عجیب احساس پایا جاتا ہے ۔ یعنی زندگی ازل سے قائم ہے اور ابد تک رہے گی ۔ ازل ھی سے وقت کا کوچبان اپنی گاڑی ھانکے جا رھا ہے ، ھانکے جا رھا ہے اور لوگ اس کی گاڑی میں بیٹھے زندگی کی منزلوں سے گزر رہے ھیں ۔ گزر رہے ھیں ماضی سے حال کی طرف ، حال سے مستقبل کی طرف اور اس حقیقت سے بے خبر کہ انہیں رستے میں کہاں کہاں ، کیسے کیسے اور کتنے کتنے موڑ ملیں گے ۔ ایک خوبصورت جوڑا ہے جو ماہِ غسل منانے آیا ہے ۔ وہ دونوں ایک دوسرے میں مگن ھیں ۔ ان کے لیے حال ھی سب کچھ ہے ۔ بوڑھا بہشتی ، جو با دلِ نخواستہ اپنی زندگی کے بوجھ کو گھسیٹتا رھا ہے ، مستقبل کی طرف آنکھیں لگائے بیٹھا ہے اور بوڑھا اوبرائن ماضی کی یاد میں ڈوبا ہؤا غمِ دوراں کو شراب میں گھولتا چلا جا

رہا ہے - وہ اپنے ماضی میں مست رہتا ہے اور میریا ؟ اس کا ماضی صرف '' کچھ '' تھا ، حال کچھ اور ، اور مستقبل غیر یقینی - وہ شہتوت کے درختوں اور انگور کی بیلوں والے دیش لومبارڈی میں رہا کرتی تھی - یہ اس کا ماضی تھا - اور اب اپنے ملک سے ہزاروں میل دور ایک کشمیری ہوٹل میں ایک عارضی عاشق کی محبت کا بے دلی سے جواب دیتی اپنی انگلیوں سے اپنی روح کے غمگین سروں کو پیانو میں تحلیل کر رہی ہے — یہ اس کا حال ہے - پھر دیکھتے دیکھتے وہ حراست میں لے لی جاتی ہے - اس کا مستقبل ! یہ سب لوگ صرف چند دنوں تک ہوٹل میں ٹھیریں گے لیکن جاتے ہوئے اپنے نقوش چھوڑ جائیں گے - اس ہوٹل کی دیواروں پر کتنی زندگیوں کے عکس ثبت ہیں ! جیسے ایک البم ، ایک مرقع - اور بالکونی پر کتنوں کے جذبات ، احساسات اور کیفیات کی چھاپیں لگی ہوئی ہیں ! بالکونی میں جب گلمرگ کی گارنگ شفق اور حسین برفیلی پہاڑیوں کا سماں پیش نظر ہوتا ہے اور دھند کی ٹھنڈی ، دودھیا انگلیاں پیشانیوں کو چھوتی ہیں تو ہر کردار پر اپنی خاص نفسی کیفیت طاری ہو جاتی ہے - اس وقت رنگ و نسل کا امتیاز مٹ جاتا ہے اور سب محسوس کرتے ہیں کہ وہ ساتھی ہیں ، دوست ہیں ؛ اور پھر یہ سارے ساتھی اپنے دکھوں ، خوشیوں اور یادوں کی کہانیاں سنانے لگ جاتے ہیں - ان کے جسموں کے ہمراہ ان کی روحیں بھی بالکونی میں کھنچ کر آ جاتی ہیں - بالکونی ان کے درمیان ایک رشتۂ اتحاد قائم کرتی ہے - '' بالکونی '' کی تکنیک میں یہی خصوصیت انفرادی ہے کہ اس کے کردار ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں - ان میں کوئی لگاؤ یا رشتہ نہیں - یہ لوگ آئرلینڈ ، اٹلی ، سپین ، پنجاب اور سندھ سے آئے ہیں - ان کے لباس ، طرز حیات ، اسلوب فکر — سب میں تفاوت ہے - ان کی عمریں مختلف ہیں ، کیفیتی ذوق مختلف ہے لیکن بالکونی ایک ایسی کڑی ہے جو ان سب کو ایک خاص مقصد کے لیے ملا دیتی ہے -

منشی پریم چند کا افسانہ '' شکوہ شکایت '' بالکل سادہ بیانیہ

انداز میں ہے ۔ یہاں مصنف " وہ " میں چھپا ہؤا ہے ۔ ایک عورت بیان کرتی جا رہی ہے اپنے شوہر کی خامیاں ، میٹھی میٹھی شکایتیں ۔ اس چھوٹے سے افسانے میں نہ صرف شوہر کے کردار کا خاکہ بڑی کامیابی سے کھینچا گیا ہے بلکہ ایک خوش گوار اور ہموار ازدواجی زندگی کا عکس بھی ۔ " شکوہ شکایت " تکنیک کے اعتبار سے خود کلامیہ (Monologue) ہے ۔

تکنیک کی صحیح تعریف ذرا مشکل ہے ۔ مواد ، اسلوب اور ہیئت سے ایک علیحدہ صنف ۔ فن کار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کرکے اسے ایک مخصوص طریقے سے متشکل کرتا ہے ۔ افسانے کی تعمیر میں جس طریقہ سے مواد ڈھلتا جاتا ہے وہی " تکنیک " ہے ۔ میں ایک عام سی مثال سے ذرا اس کی وضاحت کر دیتی ہوں ۔ مثلاً ایک برتن بنانے کے لیے سب سے پہلے مٹی کی ضرورت ہے ۔ اسے " خام مواد " سمجھ لیجیے ۔ پھر اس میں رنگ ملایا جائے گا ۔ یہ " اسلوب " ہے ۔ پھر کاریگر مٹی اور رنگ کے اس مرکب کو اچھی طرح گوندھتا ، توڑتا مروڑتا ، دباتا کھینچتا ، کسی حصے کو گول کسی کو چوکور ، کہیں سے لمبا کہیں سے گہرا اور مخصوص شکل پیدا ہونے تک اسی طرح ڈھالتا چلا جاتا ہے ۔ تکنیک کے لیے یہ ایک موٹی سی مثال ہے ۔ اور آخر میں جو شکل پیدا ہوتی ہے اسے " ہیئت " کہتے ہیں اور جو چیز بنتی ہے وہ " افسانہ " ۔ ہیئت اور افسانے میں یہ فرق ہے کہ ہیئت مکمل شکل ہے اور افسانہ مکمل چیز ۔ مثلاً مٹی اور چینی کے برتنوں کی شکل تو ایک ہو سکتی ہے لیکن چیز کے اعتبار سے دونوں مختلف دکھائی دیتی ہیں کیونکہ ان کا مواد بھی مختلف ہے ۔ " تاج محل " کی شکل اینٹوں سے بھی تیار ہو سکتی تھی لیکن اس میں وہ بات پیدا نہ ہو سکتی جو سنگ مرمر میں ہے ۔ وہ نفاست ، نزاکت اور فن کارانہ لطافت اینٹوں کے تاج محل میں کہاں پیدا ہو سکتی ہے ! صرف اچھا مواد یا اچھی تکنیک کسی افسانے کو اچھا نہیں بنا سکتی ۔ کامیاب فن کار ہر طرح

کے موضوع سے ایک اچھا افسانہ تخلیق کر سکتا ہے ۔ وہ بلند ، عظیم اور گہرے مواد سے ایک معمار کی طرح مضبوط اور عالی شان افسانے کی عمارت تیار کر سکتا ہے ۔ وہ نازک اور چھوٹے موضوع سے ایک سنار کی طرح نزاکت و نفاست سے تراش کر خوب صورت اور نازک زیور کی مانند افسانہ تخلیق کر سکتا ہے ۔ تکنیک کے متعلق یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ فلاں تکنیک قطعی بہترین ہے ، کیونکہ ایک خاص مواد ایک خاص تکنیک میں ڈھل کر زیادہ مؤثر ہو جاتا ہے لیکن اسی مواد کے دوسری تکنیک میں ڈھل جانے سے سارا اثر زائل ہو جاتا ہے ۔ پورا جمالیاتی تأثر ، مناسب تشکیل اور جذباتی گہرائی پیدا کرنے کے لیے ہر موضوع اور مواد کو الگ الگ تکنیک کی ضرورت ہوتی ہے ۔

یہ تکنیکی تنوع صرف جدید افسانے کی پیداوار ہے کیونکہ آج کا ادبی دامن بہت وسیع ہو گیا ہے ۔ زندگی کے بہت سے پہلو ، جو احاطۂ ادب سے خارج سمجھے جاتے تھے ، اب ادب کے دامن میں سمیٹ لیے گئے ہیں ۔ نئے افسانے میں وہی تنوع ہے جو زندگی میں ہے ۔ مواد کے نئے پن کے ساتھ ساتھ تکنیکوں کے بھی نئے نئے تجربے ہو رہے ہیں ۔ اب تکنیک میں اتنا تنوع ہے کہ اگر ہر افسانے کی الگ الگ تکنیک نہیں تو کم از کم ہر افسانے کی تکنیک دوسرے سے کچھ نہ کچھ مختلف ضرور ہوتی ہے ۔ بعض تکنیکیں بنے بنائے سانچے کی طرح ہوتی ہیں لیکن کئی تکنیکوں کی حدیں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں اور افسانے میں دو قسم کی تکنیکوں کا امتزاج ہو جاتا ہے اور یہ ملی جلی تکنیک بذاتِ خود ایک الگ تکنیک بن جاتی ہے ۔ تکنیک کی اقسام کا نقشہ بنانا مشکل ہے ۔ ایک موٹی تقسیم یوں کی جا سکتی ہے :

۱ ۔ صیغہ کے لحاظ سے : ماضی ، حال ، مستقبل ؛ متکلم ، غائب ، مخاطب کی تفریق ۔

۲ ۔ (أ) صرف تصویر کشی یا بیان ۔

(ب) ایسا بیان جس میں کہیں کہیں مکالمہ اور عمل ملا ہؤا ہو ۔ (اکثر افسانوں میں یہی امتزاج ہوتا ہے)

(ج) صرف گفتگو یا مکالمہ ۔

افسانے کے بیان میں صیغہ اور تذکیر و تانیث (عورت کی زبانی ، مرد کی زبانی) کا فرق بظاہر بہت معمولی دکھائی دیتا ہے لیکن اس سے تأثر میں بہت زیادہ فرق پیدا ہو جاتا ہے ۔ ایسے افسانوں کے لیے، جن میں مصنف اپنے آپ کو کرداروں اور ماحول سے الگ رکھ کر غیر جانبدارانہ طور پر نقشہ کھینچتا ہے ، صیغہ غائب اور ان ڈائرکٹ نریشن موزوں ہے ۔ یا اگر مصنف خود ایک طبقے سے تعلق رکھتا ہو اور ایک دوسرے طبقے کی زندگی کا نقشہ کھینچ رہا ہو تو صیغہ غائب استعمال کرنا پڑتا ہے ۔ صیغہ متکلم میں بیان کرنے سے جذباتی اثر زیادہ ہوتا ہے ۔ بعض افسانوں میں مواد اور موضوع ایسا ہوتا ہے کہ مرد کی زبانی کہے جانے سے وہ بات پیدا نہیں ہوتی جو عورت کی زبان سے پیدا ہو سکتی ہے ۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ مرد کی داستان مرد اور عورت کی داستان عورت ہی بیان کرے ۔ " دیمک " میں اگرچہ ایک عورت کی داستان ہے لیکن ان ڈائرکٹ نریشن کے باوجود بلونت سنگھ نے اسے ایک شہ پارہ بنا دیا ہے ۔ اگر کہانی زینو کی زبانی بیان کی جاتی تو ممکن ہے اس میں درد زیادہ ہوتا اور کہانی جذباتی انداز میں بآسانی لکھی جا سکتی ، لیکن " دیمک " کا فن کار زینو کی کہانی خود بیان کرتا ہے ۔ دوسرے کرداروں کو اس کے مقابلے پر پیش کر کے ایک خاص گہرا اثر پیدا کر دیتا ہے ؛ ایسے کردار جو عورت کی زندگی کی گزشتہ منزلوں کے نمائندہ ہیں ۔ ان ہنستی کھیلتی اور رومانی دلکشی کے خواب دیکھنے والی لڑکیوں کے مقابلے پر زینو کی زندگی اور زیادہ غمزدہ معلوم ہوتی ہے ۔ اگر یہی کہانی نجمہ یا سلمہ کی زبان سے بیان کی جاتی تو ان دونوں کے کردار میں یہ شگفتگی اور چہروں پر امید افزا چمک دکھائی نہ دیتی بلکہ ایسی ٹھونسی ہوئی سنجیدگی جیسے وہ سب کچھ ابھی سے جان گئی ہوں ۔ اور یہی فن کار کا کمال ہے کہ اس نے ان لڑکیوں کو " ان جانا " ہی رکھا ہے اور پڑھنے والوں کو

یہ احساس دلایا ہے کہ ان ہنستی کھیلتی لڑکیوں کے سامنے بھی ایسی ہی زندگی ہے لیکن وہ اس احساس سے بے خبر اپنی حالیہ شگفتگی میں مگن ہیں اور اس سے ایک گہرا اور وسیع المیہ پیدا ہو گیا ہے ؛ ایسا المیہ جو صرف زینو کی ٹریجڈی نہیں بلکہ ہر عورت کی ٹریجڈی کا احساس دلاتا ہے - یہ داستانِ غم زینو کی زبانی سننے میں بے اثر ہو جاتی اور فن کا ایک ایسا دلآویز نمونہ پیدا نہ ہوتا -

اس کے برخلاف اگر ممتاز مفتی اپنی '' آپا '' میں صیغہ غائب استعمال کرتے اور مصنف کی طرف سے اس قسم کا ان ڈائرکٹ نریشن ہوتا کہ '' سجادہ بڑی خاموش لڑکی تھی - یوں تھی ، ووں تھی - پھر تصدق آیا ، وغیرہ -'' تو '' آپا '' کا کرداری نقشہ تو کسی نہ کسی طرح کھچ جاتا اور کہانی بیان ہو جاتی لیکن '' آپا '' کے پڑھنے میں اتنا مزا نہ آتا - یہ کہانی اگر '' آپا '' ہی بیان کرتی تب بھی نہیں - اس میں سنجیدگی بھی ہوتی ، درد بھی ہوتا لیکن خوبصورتی اور شگفتگی چھلکاتا ہؤا یہ درد نہ ہوتا - '' آپا '' اس لیے خوبصورت ہے کہ اسے '' جہینا '' بیان کرتی ہے جو آپا کی بہن ہے - وہ آپا ، بھائی جان اور چھاجو باجی میں یکساں دلچسپی لیتی ہے اور اس طرح ہر ایک کو غور سے دیکھ سکتی ہے - اگر '' آپا '' خود بیان کرتی تو شاید بدر کو نظر انداز کر جاتی یا اس کا ذکر بھی کرتی تو غیر شگفتہ انداز میں ، لیکن جہینا کے بیان سے بدر اچھلتا کودتا ڈھنڈورا اور چٹ پٹا اور مزےدار کردار بن گیا ہے - آپا اپنے جذبات اور احساسات کو زیادہ تفصیل سے بیان کر سکتی تھی لیکن کہانی کا فن اور جمال تو انہی ہلکے اشاروں میں ہے - درد بھی بڑے مؤثر انداز میں پیدا کیا گیا ہے - ساجو باجی بھائی جان کو جب آپا جان کا تیار کردہ فروٹ سلاڈ یہ کہہ کر کھلاتی ہے کہ اس کا اپنا بنایا ہؤا ہے تو بدر چلا اٹھتا ہے : '' میں بتاؤں بھائی جان ! '' اور آپا نے بڑھ کر بدر کے منہ پر ہاتھ رکھ دیا اور اسے گود میں اٹھا کر باہر چلی گئی - آپا کے کردار کی تعمیر میں

یہ کڑی کتنی اہم ہے ، اور آپا کے درد کی کتنی اچھی تصویر ! اور جھینا نوجوان لڑکی ہے اس لیے اس کے بیان میں شگفتگی زیادہ ہے ۔ کوئی کہانی نوجوان مرد یا لڑکی کی زبانی رعنائی اور شگفتگی حاصل کر لیتی ہے ۔ بوڑھے کی زبانی ماضی کی یادوں اور حسرتوں میں ڈوب جاتی ہے اور بچے کی زبانی معصومیت میں سمٹ آتی ہے رادھے ۔ کرشن نے اپنی کہانی " ایک لاکھ ستانوے ہزار...." میں بچے کی زبانی داستان قحط بیان کر کے بظاہر سادگی میں نادر فنی نمونہ بنا دیا ہے اور زبردست اثر انگیز بھی ۔ بچے کے معصومانہ انداز بیان کے پس منظر میں یہ ٹریجڈی اور بھی زبردست معلوم ہوتی ہے ، جیسے یہ سادہ و معصوم بیان خورد بین کا ایک لینز (Lens) ہے ۔ بظاہر چھوٹا سا آئینہ ؛ لیکن اس آئینے میں کتنی بڑی ٹریجڈی دکھائی دیتی ہے ! اس طرح اگرچہ تکنیک کے فرق میں بظاہر ایک چھوٹا سا جزو ہے لیکن اس سے افسانے کے تأثر میں بہت بڑا فرق پیدا ہو جاتا ہے ۔

تکنیک میں افسانے کے آغاز اور انجام کو بھی بڑا دخل ہے ۔ پرانے افسانوں کا آغاز طویل منظریہ بیان سے کیا جاتا تھا ، لیکن اب چھوٹتے ہی موضوع کو پکڑ لیا جاتا ہے ۔ بعض افسانوں میں آغاز ہی اتنے مکمل ہوتے ہیں کہ ان میں مکمل افسانے کا نچوڑ پیش ہو جاتا ہے ؛ افسانے میں آنے والے کردار اور واقعات کی جھلک آ جاتی ہے ، جیسے اختر حسین رائے پوری کے " تلاش گمشدہ " ، دیوندر ستیارتھی کے " برہمچاری " اور بیدی کے " چیچک کے داغ " میں ۔ رائے پوری نے آدھے صفحے میں معانی اور بھڑکتی ہوئی طنز سے معمور جملوں سے ایک مکمل تصویر کھینچ دی ہے ۔ دیوندر ستیارتھی " برہمچاری " یوں شروع کرتے ہیں :

" پنچ ترنی کی وہ رات مجھے کبھی نہ بھولے گی ۔ پہلے کسی پڑاؤ پر سورج کاری نے اتنا سنگار نہ کیا تھا ۔ گیس لیمپ کی روشنی میں سورج کاری کا لباس اتنا بھڑکیلا نظر آتا تھا ۔ دونوں گھوڑے والوں کو خاص طور پر بلایا گیا تھا ۔ ایک کا نام عزیزا تھا ،

دوسرے کا رفیع - جے چند کا کشمیری کلرک ، جیا لال ، بہت مسرور نظر آتا تھا - خود جے چند بھی دلہا بنا بیٹھا تھا - رسوئیا کام سے فارغ ہو کر یاترا کا بازار دیکھنے چلا گیا تھا - جب میں سری نگر سے پیدل ہی پہلگام کے لیے چل دیا تھا تب کسے خبر تھی کہ اتنے اچھے خیمے میں جگہ ملے گی ؟ ''

'' برہمچاری '' کے ان دو چار ابتدائیہ جملوں میں کتنی تفصیلیں سما گئی ہیں - یہ کشمیر ہے - ایک پارٹی گھوڑوں پر سفر کر رہی ہے - انہوں نے پڑاؤ ڈالا ہوا ہے - خیمہ ہے ، رات کا وقت ہے - گاؤں میں یاترا ہے - سورج کماری اور اس کا شوہر جے چند اچھے کپڑوں میں ملبوس ہیں - پھر افسانے کے سبھی کردار یہیں اکٹھے کر دیے گئے ہیں - عزیزا ، رفیع ، جےلال ، جےچند ، برہمچاری اور برہمچاری کے دل کو ڈانواں ڈول کرنے والی ، بنی سنوری ، ترغیب مجسم سورج کماری - ماحول اور فضا بھی مکمل اور سارے کردار بھی موجود - اور پھر افسانہ آگے بڑھتا ہے -

بیدی کے '' چیچک کے داغ '' کی تمہید دیکھیے :

'' اب وہ اسی جگہ کھڑا تھا جہاں کسی کی تنقیدی نگاہ نہیں پہنچتی تھی - لوہے کے بلند شہری پھاٹک کے پیچھے جہاں ڈھور کا سارا گوبر بکھرا پڑا تھا اور اس کی بدبو ماگھ کی دھند کی طرح سطح زمین کے ساتھ ساتھ تیر رہی تھی ، جہاں اس کی بہن ایک بٹھل میں گلی کی کسی زچہ کے لیے گائے کا پیشاب لے رہی تھی - لیکن سکھیا نے تو ان کا منہ پہلی ہی میں دیکھ لیا تھا - اس پر چیچک کے بڑے بڑے اور گہرے داغ تھے جیسے اس کے مائکے ماتن بیل کی موٹی ریت پر بارش کے بڑے بڑے قطرے - ''

چند جملوں ہی میں کس طرح نچوڑ پیش کر دیا گیا ہے - یہیں معلوم ہو جاتا ہے کہ سکھیا دلہن ہے اور وہ ماتن بیل سے بیاہ کر لائی گئی ہے - اس کا دلہا سب کی آنکھوں سے بچا ہوا پھاٹک کے قریب کھڑا ہے کیونکہ اس کے چہرے پر چیچک کے داغ ہیں ،

لیکن وہ پہلی ہی میں سے یہ داغ دیکھ چکی ہے ۔ (داغ ہی کہانی کا محور ہیں) پھر اس جگہ کا بیان : وہاں گائے بندھی تھی ، گوبر ، غلاظت ، بدبو ؛ پھر یہ کہ گلی میں کسی کے ہاں بچہ پیدا ہؤا تھا ، وغیرہ ۔ اور دوسرے پیراگراف میں تو اس گھر ، اس گھر کے رہنے والوں ، ان کے رہن سہن کا سارا نقشہ کھچ گیا ہے ۔

بعض افسانے اس طرح شروع ہوتے ہیں کہ قاری کی توجہ فوراً کھچ جاتی ہے ۔ ان کے آغاز اتنے جاذب ہوتے ہیں کہ چلنے والے کا دامن پکڑ کر ٹھیرا لیں ، جیسے او ۔ ہنری ، سارویَن اور برٹ ہارٹ کے آغاز ۔ برٹ ہارٹ کی مشہور کہانی " لک او دی اورنگ کیمپ " کا پہلا جملہ ہے : " اورنگ کیمپ میں آج ہنگامہ تھا ۔" اور ہم یہ دیکھنے کے لیے ضرور رک جائیں گے کہ یہ ہنگامہ کیوں ہو رہا ہے اور یہ اورنگ کیمپ کیا ہے ؟ اردو میں خصوصیت سے انور کے آغاز بہت جاذب ہوتے ہیں ۔ مثلاً : "خطِ استوا پر دن اور رات برابر ہوتے ہیں ، مجھے تو یہ گپ معلوم ہوتی ہے ۔" استوا کے قریب کا جملہ ہمیں سارا افسانہ پڑھنے کے لیے مضطرب کر دے گا ۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ فن کار اتنی سادہ جغرافیائی حقیقت کو آخر کیوں جھٹلا رہا ہے ؟ یا دن اور رات سے اس کا کوئی اور مطلب ہے ؟

کچھ اختتام ایسے ہوتے ہیں کہ انجام پر افسانہ اچانک مڑ جاتا ہے ۔ کئی ایک میں یک دم رک جانے کا احساس ہوتا ہے ۔ اس طرح کا احساس کہ کاش یہاں داستان کی ڈوری کٹ جائے ۔ اور کبھی کبھی تو اختتام اختتام ہی نہیں معلوم ہوتا ۔ افسانے کے متعلق ایک نظریہ یہ تھا کہ اس کے آخر میں کچھ نہ کچھ ہونا چاہیے ۔ اچانک کوئی ایسا موڑ جس سے پورے افسانے کی صورت بدل جائے اور ہمیں یک دم حیران کر دے ۔ اس طرح کے اچانک موڑ کی ایک مشہور مثال موپساں کا افسانہ The Necklace ہے ۔ بسا اوقات افسانے کا آغاز درمیانی حصے سے بھی کیا جاتا ہے ۔ پھر اس سے پہلے کا حصہ آغاز کے بعد بیان کیا جاتا ہے ۔ کبھی افسانے کا اختتام اور

آغاز دونوں ایک ھی طرح کے ہوتے ھیں ۔ افسانہ داستان کے انجام سے شروع ہوکر درمیانی حصے میں پورا واقعہ بیان کرتا ہؤا پھر اسی انجام پر ختم ہوتا ہے جہاں سے شروع ہؤا تھا ، جیسے ہاجرہ مسرور کی ’’ کمینی‘‘ میں ۔ اور کبھی کبھی تو آغاز اور انجام کے جملے ھی ایک جیسے ہوتے ھیں ، جیسے قدرت اللہ شہاب کے ’’ تلاش‘‘ میں ۔ شروع سے آخر تک وقتی تسلسل کے ساتھ natural order میں بھی افسانے لکھے جاتے ھیں ۔ داستان کا آغاز افسانے کا بھی آغاز ہوتا ہے اور انجام . افسانے کا انجام ۔ واقعات بھی تسلسل سے بیان کیے جاتے ھیں ۔ یہ ایک سادہ بیانیہ رنگ ہے ۔ کبھی ناول یا افسانہ حال سے شروع ہوکر آہستہ آہستہ ماضی کی طرف لوٹتا ہے ۔ مثلاً : دھرم پرکاش آنند کے افسانے ’’ یہ بھی وہ بھی‘‘ میں افسانہ اس وقت شروع ہوتا ہے جب کیسُو خود کشی کر چکا ہے ، یا جیسے Dauphne de Murier کے ناول Rebecca میں ۔ ربیکا مر چکی ہے ، مانڈرلے جل چکا ہے ، اب ڈی ونٹر کی بیوی مانڈرلے میں اپنی زندگی کے حالات بیان کر رھی ہے اور ساتھ ھی ساتھ ربیکا کی داستان کی تہیں بھی کھلتی جاتی ھیں ۔ اس تکنیک میں خاص بات یہ ہے کہ اگرچہ ربیکا مر چکی ہے اور کوئی کردار اس کی داستان بیان نہیں کرتا ، نہ ھی مصنفہ براہِ راست اس کہانی کو سناتی ہے ، پھر بھی یہ ربیکا کی داستان ھی معلوم ہوتی ہے ۔ ربیکا سارے ناول پر سائے کی طرح چھائی ہوئی ہے ۔ ڈی ونٹر کی دوسری بیوی کی داستان صرف ایک باریک سی جھلی ہے جس میں ربیکا کی زندگی کے سارے نقوش واضح دکھائی دیتے ھیں ۔ ھر زبان پر ربیکا کا نام ہے ۔ اس کے خط و خال مانڈرلے کے چپے چپے پر ثبت ھیں ۔ ربیکا haunt کرتی ہوئی بلکہ زندہ معلوم ہوتی ہے ۔ ایملی برانٹے کی ’’ ودرنگ ھائیٹس ‘‘ میں بھی ناول اس وقت شروع ہوتا ہے جب ہیروئن ، کیتھرائن ، مر چکی ہے ، ہیت کلف چالیس سال کا ہو چکا ہے اور چند ھی دنوں میں مرنے والا ہے اور تھوڑی تھوڑی کر کے ہیت کلف کی ساری داستان مسز

ڈین (گھر کی نگران) سناتی ہے ۔ اس کا بچپن ، اس کی مصیبتیں ، ہیت کلف سے آتشیں محبت ، محبت کی شکست ، اس کی موت ! پھر کیتھرائن کی بیٹی اور ہیت کلف کے بیٹے میں محبت وغیرہ ۔ اس کے بعد ناول پھر حال میں آ جاتا ہے ۔

لیکن اب افسانے کے آغاز اور انجام کا ایک الگ نظریہ ہے ۔ پرانی کہانیوں اور ناولوں کے اختتام پڑھ کر ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ کہانی ختم ہو گئی ، لیکن اب یہ احساس آ چلا ہے کہ زندگی پیچیدہ ہے ۔ کوئی کہانی مکمل نہیں ہو سکتی ۔ زندگی ایک نہ ختم ہونے والا تسلسل ہے ۔ کہانی کا اختتام حد آخر نہیں ہے ۔ داستان ہر مقام سے شروع اور ہر مقام پر ختم کی جا سکتی ہے اور ایسا ہر افسانہ پیچیدہ زندگی کا محض ایک ٹکڑا ہے ۔ اسی لیے آج کے افسانوں اور ناولوں کا اختتام ایک نئے آغاز کی طرف اشارہ کرتا ہے ، جیسا کہ '' آنندی '' کا اختتام ۔ اس کی ایک بہت اچھی مثال جان سٹین بک کا ناول Grapes of Wrath ہے ۔ لاری میں میلوں کا سفر طے کر کے وہ اس جگہ کام کی تلاش میں آئے ہیں ۔ وہاں کام کرتے ہیں لیکن انہیں یہ کام چھوڑنا پڑتا ہے اور پھر وہ لاری میں سوار ہو کر نکل جاتے ہیں ۔ ناول کے آغاز اور انجام میں لاری پر کام کی تلاش میں سفر جاری رہتا ہے ۔ '' ودرنگ ہائیٹس '' میں بھی اسی طرح کیتھرائن کی زندگی کے خاتمے کے باوجود ایک چھوٹی کیتھرائن موجود ہے جس کے لیے ناول کا اختتام اس کی زندگی میں ایک نئے باب کا آغاز ہے ۔ اس کا لنٹن بھی مر چکا ہے لیکن اب وہ ارن شا سے شادی کر رہی ہے ۔ ودرنگ ہائیٹس پھر ارن شا خاندان کی ملکیت بن جاتا ہے ۔ ان دونوں کے لیے یہ آغاز ہے ۔ ایک جن جائے دوجا آئے ، پھر بھی جوت جلے ۔ زندگی ایک نامختتم دھارا ہے ۔ اس کے آگے ہم کوئی بند باندھ کر نہیں کہہ سکتے کہ اوہ ! زندگی اب ختم ہوگئی ۔

قدیم افسانے زیادہ تر ایک ہی طرز پر لکھے جاتے تھے ۔ یکے بعد دیگرے روز روز کے واقعات ۔ دو پیراگرافوں میں چند دنوں ،

چند مہینوں یا چند سالوں کا بھی وقفہ ہوتا تھا ۔ لیکن اب افسانے ایک دن کے بھی ہیں ، چند گھنٹوں کے بھی ، بلکہ ڈورتھی بارکر کا "ٹیلیفون کال" پانچ منٹ کا ہے ۔ ناولوں میں بھی کئی نسلوں کی یا کم از کم ایک مکمل زندگی کی داستان ہوتی ۔ لیکن اب ناول صرف چند سال یا چند ماہ کا بھی ہو سکتا ہے ، جیسے آلڈس ہکسلے کا " پوائنٹ کونٹر پوائنٹ " یا دانداواسلیوسکا کا Just Love یا کرشن چندر کا "شکست" جس کا زمانہ صرف تین ماہ کا ہے یا جیسے ارنسٹ ہیمنگ وے کا For Whom the Bell Tolls صرف تین دنوں کا ناول ہے اور جوئس کا " یولی سس " اور ورجینا وولف کا " مسز ڈیالوے " ایک ایک دن کے ناول ہیں ۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ کئی نسلوں یا ایک مکمل زندگی کی داستانوں کے ناول نہیں لکھے جا رہے کیونکہ ان کی تعداد اب بھی زیادہ ہے ۔ بلکہ بڑے پھیلاؤ پر ٹریلوجیس بھی ہیں ۔ پرل بک کے ناول " گڈ ارتھ " ، " دی سنس " اور " دی ہوز ڈوائڈڈ " ایک ہی گھر کی داستانیں ہیں ۔ جان ڈاس یا ساس کی ٹریلوجی .U.S.A یا ٹالسٹائی کی " روڈ ٹوکیالواری " جو روسی خانہ جنگی اور انقلاب کی داستان ہے یا روسی انقلاب کی مکمل ٹریلوجی شولوخوف کے تین ناول " کوئٹ فلوزدی ڈان " ، " دی ورجن سائل اپ ٹرنڈ " اور " دی ڈان فلوز ہوم " ۔ گورکی کے " مدر " میں اس تحریک کا آغاز تھا جب بیج بوئے جا رہے تھے ۔ شولوخوف کی اس ٹریلوجی میں درخت کے آگنے اور پھل پھول لانے تک کی پوری داستان ہے ۔

تین دن اور ایک دن کے ناول جدت طرازیاں ہیں ۔ آج اتنی قلیل مدت میں ناول کا مواد مہیا کرنا اس لیے ممکن ہو گیا ہے کہ موجودہ دور کی زندگی واقعات سے معمور ہے ۔ ہیمنگ وے کے تین دنوں کے ناول کو اتنا وسیع کینوس سپین کی خانہ جنگی نے دیا اور پھر آج تو " وقت " کے متعلق یہ نیا نظریہ بھی قائم ہو چکا ہے کہ ماضی کا اثر حال پر پڑتا ہے ۔ یہ ماضی حال سے زیادہ اہم ہے ۔ ہمارے

شعور میں چھپا ہؤا یہ ماضی ہمارے حال پر اثر انداز ہوتا ہے ۔ جوئس نے " یولی سس " اور پروست نے Remembrance of Things Past میں حال کے کینوس میں ماضی کی ایسی تصویر کشی کی ہے اور ماضی کو حال میں اس طرح سمویا ہے کہ سب کچھ حال میں گزرتا ہؤا معلوم ہوتا ہے ، لیکن ان ماضی کی یادوں میں حال کا نشان کھو نہیں جاتا ۔ " یولی سس " کا زمانہ ایک دن کا زمانہ ہے لیکن اس میں سالہا سال کے واقعات بھی ہیں ۔ ہیرو کے ذہن میں ہم ان سالوں کی جھلکیاں دیکھتے ہیں ۔ حال کے پردے پر ماضی اس طرح اُبھر آتا ہے جیسے ذہن میں ان گنت خیالوں کا سیال مادہ اُبھر رہا ہو اور مادے کے یہ پگھلے ٹکڑے اُوپر تیر کر آ گئے ہوں ۔ " یولی سس " ایک سفر ہے — ایک ہی دن میں کئی ملکوں اور کئی سالوں کا ۔ لیکن یہ سفر ذہن کرتا ہے جسم نہیں ۔ پروست کا ناول تھوڑی سی مدت میں ایک مکمل زندگی کی داستان ہے ؛ زندگی ، جو ختم ہوتے ہوئے اپنے ماضی کا جائزہ لے رہی ہے ۔

اتحادِ زمان و مکان کے نظریے کی اب وہ اہمیت نہیں رہی ۔ وقت اور مقام میں بڑا گہرا تعلق ہے ۔ ایک خاص وقت میں ایک آدمی ایک ہی مقام پر ہو سکتا ہے اس لیے وقت کا تسلسل ٹوٹنے پر مقام کا تسلسل بھی ٹوٹ جاتا ہے ۔ چنانچہ " یولی سس " کا ہیرو دورانِ ناول میں تو " ڈبلن " میں مقیم ہے لیکن " ڈبلن " کی گلیوں میں چلتے چلتے اس کا ذہن ماضی کی طرف چلا جاتا ہے اور وقت کے ساتھ ساتھ مقام بھی بدل جاتا ہے ۔ وقت ماضی ، حال اور مستقبل — سب کچھ ہو سکتا ہے ۔ انسانی دماغ میں گزشتہ واقعات بھی سما جاتے ہیں ، ماضی کی یادیں بھی محفوظ ہوتی ہیں اور تخیل مستقبل کی طرف بھی لے اُڑتا ہے ۔

شعور کے بہاؤ اور ذہن کی عکاسی کے لیے کئی تکنیکیں استعال کی گئی ہیں ۔ اُردو میں عسکری نے " حرامجادی " اور "چائے کی پیالی " لکھ کر اس تکنیک کی بنیاد ڈالی ۔ یہ دونوں افسانے چیخوف کے " سکول مسٹرس " اور " سٹیپ " کی طرز پر لکھے گئے ہیں ۔

’’ سکول مسٹرس‘‘ اپنی تنخواہ لے کر اپنے گاؤں واپس آتے ہوئے اور ’’ حرامجادی ‘‘ کی نرس ایک زچگی کا کیس لے جاتی ہوئی سوچتی ہے اپنے حال کی زندگی ، بے رونق اور بے کیف زندگی کی یکسانیت اور پھر گزشتہ زندگی کے متعلق ۔ ’’ سٹیپ ‘‘ ’’چائے کی پیالی‘‘ جتنا داخلی نہیں ہے ۔ ’’چائے کی پیالی ‘‘ میں ڈولی اپنے ہی متعلق سوچتی چلی جاتی ہے لیکن ’’ سٹیپ ‘‘ میں لڑکے کی سوچوں کے علاوہ گرد و پیش کی تفاصیل بھی ہیں ۔ اس لیے تکنیک کے اعتبار سے کرشن چندر کا ’’ حسن اور حیوان ‘‘ ’’ سٹیپ‘‘ سے زیادہ ملتا ہے ۔ اس کے علاوہ ’’ دو فرلانگ لمبی سڑک ‘‘ ، عسکری کا ’’ کالج سے گھر تک ‘‘ اور دھرم پرکاش کا ’’ چرچ گیٹ سے چوپاٹی تک ‘‘ بھی اسی تکنیک میں لکھے گئے ہیں ۔ یعنی ان کے کردار شعوری بہاؤ کے تحت سوچتے چلے جاتے ہیں ۔ ان میں خارجیت اور داخلیت دونوں کا امتزاج ہے ۔

کبھی کبھی خیالات کی لہر آہستہ آہستہ چلتی ہے ۔ ذہن اطمینان سے سوچتا ہے اپنے ماضی اور حال اور مستقبل کے متعلق ۔ لیکن کبھی کبھی اس ندی میں طوفان بھی آ جاتا ہے ۔ دماغ میں خیالات کھولنے لگتے ہیں ۔ ان میں کوئی تسلسل یا ٹھیراؤ نہیں ہوتا ۔ بجلیوں کی طرح کوندکر شدید ذہنی ہلچل میں مبتلا کر دیتے ہیں ۔ اس وقت ذہن کی تصویر کچھ اور ہی طرح کی ہوتی ہے ، جس طرح آر ۔ ایل ۔ سٹیونسن کے ’’ مار خائم ‘‘ میں ۔ ’’ مار خائم ‘‘ کے ابتدائی ⅓ حصے میں مکالمہ ہے ، پھر قتل ، پھر اس کے ذہن کا تصوری عمل ؛ اس کے بعد ایک soliloquy میں اس کے ذہن کی ہلچل ، طوفان ، کشمکش اور خوف دکھایا گیا ہے ۔ دستاوسکی کے Crime and Punishment میں بیشتر حصہ قاتل کے ذہنی کرب کی تصویر ہے ۔

ماضی کو حال میں پیش کرنے کے بھی دو انداز ہو سکتے ہیں جن سے دو الگ الگ تکنیکیں بن گئی ہیں ، لیکن **ان میں بڑا** نازک سا فرق ہے ۔ پہلی تکنیک سے ذہن میں ماضی کا عکس یوں دکھاتے ہیں کہ بنتے ہوئے نقوش کی ہو بہو تصویر اترتی چلی جائے ۔

صرف وہی باتیں بیان کی جاتی ہیں جو ذہن میں آتی ہیں ۔ مثلاً کسی پورے واقعے میں چند خاص باتوں کا خیال آئے تو انھیں کا ذکر کرتے ہیں ۔ پھر ذہن اچانک کسی دوسرے واقعے کی طرف منتقل ہو تو پہلے واقعے کی کوئی تفصیل دیے بغیر دوسرے واقعے کا بیان شروع ہو جائے گا ۔ اس کے لیے ایک مخصوص طرز تحریر ہوتی ہے ۔ بیانیہ کی طرح اس میں تسلسل نہیں ہوتا ، نہ جچے تلے مرتب جملے ہوتے ہیں بلکہ ذہن میں آئے ہوئے بے ربط جملے ۔ شعور کی زبان میں جیسے ذہن آپ سے محو گفتگو ہو ۔ ماضی اور حال میں کوئی حد فاصل نہیں ہوتی بلکہ گڈ مڈ ہو جاتے ہیں ۔ حال سے ماضی ، ماضی سے حال — جس طرف بھی چاہیں مواد کو موڑ سکتے ہیں اور واقعات کے بیان میں بھی وقت کا تسلسل لازمی نہیں ہوتا ۔ پہلے کا واقع بعد میں اور بعد کا واقع پہلے بیان کیا جا سکتا ہے ۔

دوسری تکنیک میں ماضی اور حال کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے ۔ ایک حد قائم کر دی جاتی ہے ، جیسے ھی حال میں گزرتا ہؤا کوئی واقع ماضی کی یاد دلائے وہیں حال کے آگے ایک لکیر کھینچ دی جاتی ہے اور ماضی کا وہ واقع بیان کیا جاتا ہے اور یہ واقع صرف ذہن اور کردار کی سوچوں میں محدود نہیں رہتا بلکہ زائد تفصیلیں بھی بیان کی جاتی ہیں اور مصنف بیانیہ انداز میں خود یا کسی کردار کی زبانی بیان کرتا چلا جاتا ہے ۔ اس میں reflection اور narration دونوں کا امتزاج ہوتا ہے ۔ واقع مکمل بیان ہونے کے بعد ماضی کی حدیں توڑ کر پھر حال میں آ داخل ہوتا ہے ۔ اس تکنیک کی ایک نمایاں مثال گالزوردی کا ''سیب کا درخت'' ہے ۔ افسانے کا آغاز حال سے شروع ہوتا ہے ۔ بیوی پینٹ کرتے ہوئے کہتی ہے :

''یہاں سیب کا درخت ہوتا تو کتنا خوبصورت اور مکمل ہوتا ۔''

اور پھر اُس کا شوہر یہ جملہ سن کر اپنے ماضی میں چلا جاتا ہے جب کہ یہاں ایک سیب کا درخت تھا ۔ کئی سال پہلے یہ جگہ اس کے لیے معنی خیز تھی ۔ سیب کا درخت ان دونوں کے لیے یادگار محبت

تھا ۔ اس کے ساتھ تلے چاندنی راتوں میں کیسے سہانے لمحے گزرے تھے ، وغیرہ ۔ اور پھر اس کی گزشتہ داستانِ عشق پوری تفصیل اور تسلسل کے ساتھ بیان کی گئی ہے ۔ پھر شوہر اچانک حال کے ماحول میں بیدار ہوتا ہے ۔ بیوی پینٹنگ ختم کر چکی ہے ، وغیرہ ۔ حال میں دوبارہ آنے کے ساتھ ہی قاری بھی ماضی سے نکل کر حال میں آنکھیں کھولتا ہے اور چونک اُٹھتا ہے ۔

فن کاروں نے انسانی ذہنی دنیا کی سیاحت کی متنوع تصویریں بنائی ہیں ۔ مثلاً ایک تصویر '' تلازمِ خیال '' کی ہے ۔ ذہن میں کئی بے ربط خیال آتے ہیں لیکن ان میں تسلسل بھی ہوتا ہے ۔ ایک خیال اور دوسرے خیال کے درمیان کوئی نہ کوئی کڑی ضرور ہوتی ہے ۔ ایک یاد کے بعد دوسری پھر تیسری — اور خیالات کا یہ سلسلہ کہیں سے کہیں پہنچ جاتا ہے اور انجام اس مقام پر ہوتا ہے جب خود سوچنے والا بھی متعجب ہو جاتا ہے ۔ خیالات کی یہ زنجیری پیش کش ایک الگ تکنیک ہے ۔ اس میں پلاٹ اور کردار نہیں ہوتا بلکہ صرف سوچنے والا ۔ یا ہو سکتا ہے کہ یہ سوچنے والا بھی نہ ہو بلکہ خود مصنف کا تلازمِ خیال پیش کیا جائے ، جیسے قرۃالعین حیدر کے افسانے '' آہ اے دوست! '' میں ۔ '' تلازمِ خیال '' سے ملتی جلتی ایک اور صورت '' سررئیلزم '' بھی ہے ۔ اس میں تلازمِ خیال کے برخلاف کسی خاص چیز کا تصور ہوتا ہے ، کسی حقیقی چیز کا ۔ لیکن سرریلزم رئیلزم سے بھی پرے جاتی ہے ۔ اس میں کوئی چیز حقیقت کے علاوہ کچھ اور بھی دکھائی دیتی ہے ، جیسے چیونٹیوں کی قطار ہمارے پاؤں کے پاس رینگتی ہوئی ہمیں سرخ لاوے کی دھار دکھائی دیتی ہے کیونکہ یہ قطار دیکھ کر ہمیں چیونٹیوں کی بجائے سرخ لاوے کی دھاریں بہتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں ۔ جیسے کرشن چندر کی کہانی '' مثبت اور منفی '' ایک سورئیلی تصویر ہے ۔ تلازمِ خیال یا سرریلسٹ قسم کے خیالات افسانے میں کہیں کہیں آ جائیں تو صرف اس کی وجہ سے ایک الگ تکنیک نہیں بنے گی ، لیکن اگر

سارا افسانہ خیالی تسلسل کا تصویری مرقع ہو تو یہ بجائے خود دو الگ الگ تکنیکیں ہوں گی - عزیز احمد کا ''جھوٹا خواب'' سر رئیلزم اور ایکسپریشن ازم کے امتزاج سے بنا ہے - نفسیاتی تجزیے میں خواب بھی بڑی اہمیت رکھتے ہیں - خواب ایک خالص نفسی کیفیت ہے - اس میں ہمارے تحت الشعور کو بیدار کر کے واقعات دکھائے جاتے ہیں ؛ ایسے واقعات جو بیداری میں دکھائی نہیں دیتے -

ایکسپریشنزم ، اظہاریت یا باطن نگاری ایک بالکل ہی الگ قسم کی ذہنی کیفیات و تصورات کا اظہار ہے - یہ جوئس یا پروست کے شعوری تسلسل Stream of Consiousness سے مختلف چیز ہے - یہاں ذہنی تصورات سے مراد محض خیالات ہیں ؛ ماضی کے ، گرد و پیش کے ، مستقبل کے عام خیالات - لیکن ایکسپریشنزم میں ذہن خاص قسم کے تصورات دیکھتا ہے جو دیکھنے والے کو دنیا کے حقائق سے دور لے جاتے ہیں - اس سکول کا نظریہ یہ ہے کہ فن کار کو اپنے انفرادی محسوسات کا اظہار کسی ظاہری وسیلے سے کرنا چاہیے - اطالوی مصنف لوئی پیرانڈیلو اس سکول کا سب سے بڑا نمائندہ ہے - اس سکول کے مقلد یہ کہتے ہیں کہ کروچے کے اصول اور نظریے ان کے آرٹ کی صحیح تشریح کرتے ہیں - پیرانڈیلو کے دوستوں کا دعویٰ ہے کہ وہ کروچے کے جالیاتی اصولوں کے مطابق لکھتا ہے ، لیکن سکاٹ جیمز کہتا ہے کہ یہ دعویٰ بے معنی ہے کیونکہ جالیات کے متعلق کروچے کی تھیوری میں اس طرح کے آرٹ کا کہیں ذکر نہیں - اس فلاسفر نے ایکسپریشنزم کا لفظ الگ معنوں میں استعال کیا تھا اور کروچے کا یہ نظریہ ہر فن کے متعلق ہے - کروچے کے لیے ایکسپریشنسٹ آرٹسٹ کے ذہن میں آمد (Intiution) ہے - آرٹسٹ کی نظر جب کسی چیز یا واقعے کو دیکھتی ہے تو اس کا تأثر ذہن میں قائم ہو جاتا ہے - یہ تأثر ہلکا ہونے کی صورت میں تو مٹ جاتا ہے لیکن کبھی کبھی ذہن پر ثبت ہو جاتا ہے - ایسے تأثر کو احساس ، وجدان اور تخیل ذہن میں ہی ایک خوبصورت شکل دے دیتے ہیں -

یہی اندرونی اظہار ہے ۔ کروچے کا خیال ہے کہ اگر اس کا بیرونی اظہار الفاظ یا نقاشی کے ذریعے کیا جائے تو یہ آرٹ نہیں رہتا ۔ کروچے فلاسفر تھا ، اگر آرٹسٹ ہوتا تو یہ کبھی نہ کہتا ۔ سکاٹ جیمز کہتا ہے کہ کروچے نے آرٹسٹ سے مشورہ کیے بغیر آرٹ کے متعلق یہ نظریہ قائم کر لیا ہے ، ورنہ آرٹسٹ تو یہ محسوس کرتا ہے کہ اسے دنیا کو کچھ دینا ہے ۔ آرٹسٹ اپنے تجربات ، مشاہدات اور تأثرات کو خوبصورت شکل دے کر اوروں تک پہنچانا چاہتا ہے ، اس خوبصورت ذہنی تخلیق کو جسمانی شکل دے کر دائمی بنانا چاہتا ہے ۔

کروچے کے خیالات جو کچھ بھی ہوں اب تو ایکسپریشنزم ایک غیر معمولی ذہنی کیفیت کی عکاسی کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے جس میں ذہن ایسی عجیب تصویریں دیکھتا ہو جو حقیقت میں موجود نہ ہوں بلکہ اسے ایک طرح کی خواب سحر (Day Dreaming) میں نظر آتی ہوں ۔ اردو میں اسے سب سے پہلے لانے والے احمد علی ہیں ۔ ان کی تازہ کہانیاں باطن نگاری اور رمزیت کے امتزاج سے بنی ہیں ۔ خصوصاً ''قید خانہ'' اور ''موت سے پہلے''۔ سررئیلزم اور ایکسپریشنزم وغیرہ میں احساس کو بڑا دخل ہے ۔ احساس تصور کراتا ہے ، ورنہ دماغ کی معمولی حالت میں اس طرح کے تصورات نہیں آ سکتے ۔ ذہن کی آنکھ اسی وقت ایسی تصویریں دیکھ سکتی ہے جب اس پر ایک خاص کیفیت طاری ہو ۔ احساس اور ذہن پر اس کے اثر کو احمد علی نے ''قید خانہ'' میں نہایت کامیابی سے پیش کیا ہے ۔ ''قید خانہ'' میں احساس مجسم بن گیا ہے ۔ اس افسانے کا کردار ایک **حساس آدمی** کا ذہن ہے ۔ یہاں **احساس کے زیر اثر نہ صرف ذہن** سوچتا ہے اور نہ آنکھ دیکھتی ہے بلکہ احساس جسم کے رگ و پے میں سرایت کر جاتا ہے ۔ ذہن ، جسم اور روح سب اس کرب، محکومی، گھٹن اور قید میں جکڑے ہوئے معلوم ہوتے ہیں ۔ ''موت سے پہلے'' ایک طرح کا رمزیہ بھیانک خواب ہے (Symbolic Nightmare) ۔

رمزیہ ناول کا پیشرو امریکن ناولسٹ Melville Herman* ہے ۔ آج بھی رمز نگار صرف مٹھی بھر ہیں ۔ ان پر میلول کا نہیں کافکا کا اثر پڑا ہے ۔ احمد علی بھی اپنی حال کی تحریروں میں اسی سے متاثر معلوم ہوتے ہیں ۔ یہ آسٹرین ناول نگار رمزیت کو بہت آگے لے گیا ہے ۔ آج کی رمزیت کا چشمہ کافکا سے پھوٹا ہے ۔ کافکا میں ایک حقیقت نگار کے مشاہدے کی گہرائی اور باریک بینی بھی ہے اور ایک شاعر کی قوت تخیل بھی ۔ وہ اشاریت کو ایک طرح کی الہامی بے خودی (Delirium) کی حد تک لے جاتا ہے جس میں تصورات ایسے ہوتے ہیں جو ظاہری حقیقت سے دور ہوتے ہوئے بھی ان چیزوں کی اندرونی تہوں اور ان کی اصلی فطرتوں کو ظاہر کرتے ہیں ۔ " کاسل " (Castle) تک سفر کائنات کے اسرار و رموز کی کرب ناک جستجو بن جاتا ہے ۔ اس میں ہمیں سطحی نہیں بلکہ عمیق اور گہری حقیقت نظر آتی ہے ۔

ناول میں رمزیت کا استعمال کرنے والے جدید معنوں میں Edwardupward اور Rexwarner ہیں ۔ ایڈورڈ اپ وورڈ نے صرف Journey to the Border میں رمزیت کا کامیابی سے استعمال کیا ہے ، بعد کے ناولوں میں نہیں ۔ ریکس وارنر کا " ایروڈروم " اس سلسلے کی بہت کامیاب کوشش ہے ۔ اب رمزیت افسانے اور خاکے میں بھی آگئی ہے ۔ افسانے میں اس کا نمائندہ ولیم سیانسم ہے ۔ سیانسم نے رمزیت کو تمثیل (Ellegory) کی حدوں سے ملا دیا ہے ۔ اس کی تصویریں صاف ، شوخ اور روشن ہوتی ہیں ۔ The Tournament میں سیانسم نے فاشی قوتوں اور عوامی جنگ کو ایک ٹورنامنٹ میں ایک لال اور ایک کالی ٹینک کے ساتھ لڑائی کے طور پر پیش کیا ہے ؛ آگ اور پانی کی لڑائی ۔ کالی ٹینک انگارے آگل کر پھینکتی ہے اور لال ٹینک پانی کا جھاگ اڑا کر ان انگاروں کو پڑنے سے پہلے بجھا دیتی

* رونالڈ میسن ۔ ماڈرن ریڈنگ نمبر ۱۱ میں ۔

ہے ۔ لال ٹینک کا سارا عملہ جل کر زخمی ہو جاتا ہے اور کالی ٹینک کی مکمل جیت ہونے کو ہوتی ہے کہ تماشائی ہی اُٹھ اُٹھ کر پانی کے جھاگ کے نل اپنے ہاتھوں میں لے لے کر جھاگ اُڑانے لگتے ہیں اور کالی ٹینک سے شعلے برسنے لگتے ہیں ۔ چند آدمی زخمی ہو کر گر جاتے ہیں تو دوسرے ان کی جگہ لے لیتے ہیں اور یہ لڑائی جاری رہتی ہے ۔

اب سارے تماشائی اس میں شریک ہو جاتے ہیں ۔ اب کے کالی ٹینک آدمیوں کے جسموں پر آگ برسا رہی ہے ۔ آدمی گرتے ہیں لیکن فوراً ہی ان کی جگہ پر ہو جاتی ہے ۔ جھاگ کے نل لیے وہ ایک دائرے کی شکل میں بھاگ رہے ہیں اور ان شعلوں پر جھاگ پھینک رہے ہیں ۔ آخر کار وہ اس شیطانی قوت کو زیر کر لیتے ہیں ۔ آگ بجھ جاتی ہے اور کالی ٹینک میں اتنا پانی بھر جاتا ہے کہ اس کے آدمی ڈوبنے کے خوف سے نیچے کود جاتے ہیں ۔ کس بلا کی جذباتی مصوری ہے ، کس حد تک کامیاب حقیقت نگاری !

مشہور نارویجین ناول نگار نٹ ہیمسن کے ناول Hunger میں بھوک ایک دیوتا کے روپ میں پیش کی گئی ہے ۔ بھوک کی نفسیاتی کیفیت ۔ شدید بھوک کی حالت میں اس پر ایک طرح کی بے خودی (Deli-rium) طاری ہے ۔ وہ جاگ بھی رہا ہے اور اس کی حسیں جاگنے والوں کی حسوں سے بھی زیادہ بیدار ہیں ۔ اُسے محسوس ہوتا ہے کہ یہ ظالم دیوتا اس کا پیچھا کر رہا ہے اور اُسے طرح طرح کی اذیتیں دے رہا تھا ۔ تھامس مین کے ناول ” میجک موئٹین “ میں جدید انسان بیرونی قوتوں کے پنجے میں دکھایا گیا ہے ۔ ایک دماغ جو قدرت ، تقدیر اور ماحول کے ہاتھوں بنا ہے ایسے کام کرتا ہے جو اُسے کسی خوفناک مستقبل کی طرف لے جاتے ہیں ۔ ” میجک موئٹین “ سوئٹزرلینڈ کے پہاڑوں کے ایک سینی ٹوریم کی داستان ہے ۔ یہاں بیماری ہے اور بیمار ہیں ۔ تھامس مین نے اُسے جنگ سے پہلے یورپ کے سرمایہ دارانہ نظام کے لیے اشارے کے طور پر استعمال کیا ہے ۔ یورپ بھی

نہیں بلکہ ساری دنیا میں ایسے خراب حالات پیدا ہوگئے تھے کہ جنگ ناگزیر ہو گئی تھی۔ Hugwalpole کے ناول The Secret City میں بھی تخیلی رمزیت ہے۔ اس ناول میں بہت کامیاب کردار نگاری بھی ہے لیکن اس کی مخصوص خوبی اس کی فضا میں اشاریت اور رمزیت پیش کرنے کا فلسفیانہ انداز ہے۔ The Secret City گو بظاہر پیڑوگراڈ ہے، وہ خوابوں کا گھر جس کی امیدیں مایوسیوں میں بدل گئیں، لیکن اصل میں The Secret City انسانیت کی امنگوں بھری روح، دنیا کے دکھے ہوئے دل کی علامت ہے۔ The Secret City انسان کا دل ہے؟ امیدوں اور امنگوں بھرا، حسین خواب دیکھنے والا، قسمت کی ضربوں سے ٹوٹا ہوا، لیکن مستقبل پر یہ بھروسہ رکھنے والا کہ آخر میں تجدید حیات (Resurrection) ضرور ہوگی۔

جیسا کہ میں نے پہلے کہا ہے سرریئلزم، ایکسپریشنزم، سمبالزم وغیرہ میں احساس کو بڑا دخل ہے۔ ایک شدید احساس یا ایک خاص کیفیت یونہی بیانیہ انداز میں بیان کی جا سکتی ہے۔ ایک خاص کیفیت کو پکڑ لیا جاتا ہے، جیسے قدرت اللہ شہاب کے "تلاش" میں افسانے کا "میں" ایک خاص کیفیت میں ہے۔ "گوراں چلی جا رہی ہے ... جانے دو۔" یہ گوراں کون ہے؟ کیوں آئی تھی اور کیوں چلی جا رہی ہے؟ یہ سب بیانیہ انداز میں اسی "میں" کی زبانی بیان کیا گیا ہے اور ایک شدید احساس سارے افسانے پر چھایا ہوا ہے۔ کیا اسے کبھی سچی محبت مل سکے گی؟ وہ ساڑھے بارہ سو روپے کماتا ہے اور انہیں روپوں پر ریجھ کر بیسیوں مائیں اپنی بیٹیوں کی نمائش کرتی ہیں اور وہ خود اس پر ناز و انداز صرف کرتی ہیں۔ لیکن کیا لڑکیاں صرف اس کے لیے اس سے محبت کریں گی؟ کیا انہیں صرف ہر مہینے ساڑھے بارہ سو روپوں کی ضرورت ہے، اس کی نہیں؟ کیا اسے سچی محبت نہیں مل سکتی؟ پھر ایک دن ظہیر نے گوراں کے متعلق بتایا اور اسے محسوس ہوا کہ یہ گوراں، یہ طوائف ان شریف گھرانوں کی لڑکیوں کے مقابلے میں، جو اس کے

ساڑھے بارہ سو روپوں کے لیے اپنا جوبن جھمکاتی پھرتی ہیں ، ایک ’’ اصلی ‘‘ قیمتی ہیرہ ہے ۔ گوراں ، جو محبت کے دو لمحوں کو اپنی زندگی کا سرمایہ سمجھتی ہے ۔ اُس نے گوراں کو بلا لیا لیکن ان جانے میں اُس نے گوراں کے سامنے اپنے ساڑھے بارہ سو روپوں کا ذکر کر دیا ۔ ’’ مہینے میں یہ ساڑھے بارہ سو روپے پھر کس لیے ہیں گوراں ؟ ‘‘ اور گوراں پھری ہوئی ناگن کی طرح اٹھ کر کھڑی ہو گئی : ’’ تم میرے سب سے بڑے گاہک ہو ۔ تم بھی مجھے سچی محبت نہ دے سکے ۔ تم ، میرے سب سے بڑے گاہک ! ‘‘ اور وہ چلی گئی ۔ اُس نے ساڑھے بارہ سو روپے کا لالچ دے کر گوراں کو بھی کھو دیا ۔ افسانے میں اس کی اسی کیفیت کو پکڑا گیا ہے ۔ اُس نے گوراں کو بھی کھو دیا ... گوراں چلی جا رہی ہے ... جانے دو ... اور یہ احساس اس پر پہلے سے بھی زیادہ شدت کے ساتھ حملہ کرتا ہے کہ کیا اُسے کبھی سچی محبت نہ مل سکے گی ؟

اور ورجینا وولف کی دنیا بھی احساسات کی دنیا ہے ۔ اس کے افسانوں میں احساسات جیسے کرداروں کے جسم کو چھوڑ کر خود ہی کردار بن جاتے ہیں ۔ صرف احساسات اور کیفیات — مادہ اور جسم سے دور ۔ ورجینا وولف کی تکنیک اور اسلوب بیان ایسا ادبی آلہ ہے جو حس کے ہلکے سے ہلکے ارتعاش کو بھی پکڑ لیتا ہے اور پڑھتے پڑھتے ہماری ساری حسیں بھی کچھ اس طرح بیدار ہو جاتی ہیں، کہ ہم دیکھ سکتے ہیں ، سن سکتے ہیں ، چھوکر محسوس کرسکتے ہیں ، سونگھ سکتے ہیں ۔ وہ کرداروں کا فرق بھی ظاہری عمل اور گفتگو سے نہیں احساسات کے نازک سے نازک فرق کے ذریعے بتاتی ہے ۔ اس کے کردار ایک جیسے ہوتے ہیں ۔ ان میں صرف **ناموں کا** فرق ہوتا ہے ۔ ان سب کی آوازیں ایک جیسی ہیں ۔ وہ شعروں میں سوچا کرتے ہیں ۔ ان کی سالیلوکویس شعریت سے بھری ہوئی ہوتی ہیں ۔ ان چیزوں پر ہمیں خود آرٹسٹ کے انتہائی حساس ذہن اور نادر شخصیت کا پرتو پڑتا ہؤا دکھائی دیتا ہے ۔ ورجینا وولف کے

ناولوں یا افسانوں میں بالکل ہی ہلکا سا پلاٹ ہوتا ہے لیکن ان کی تاثیر کچھ ایسی ہوتی ہے جو چھوٹی سے چھوٹی اور نازک سے نازک تفصیل کو بھی جھپٹ لیتی ہے اور یہ تفصیلیں ترتیب وار نہیں بلکہ کرداروں کے ذہن میں آتی ہوئی بے ترتیب آزادی سے دی جاتی ہیں ۔ ورجینا وولف کی دنیا ٹھوس ، کردار ، پلاٹ اور بیان کی دنیا نہیں ہے بلکہ نفاست سے بنائی ہوئی فضا ، کیفیت ، احساس ، اشارے ؛ شوخ ، رنگین ، اور روشن منظر نگاری — جن کے پیچھے زندگی کے حسن اور غم کا ایک درد ناک احساس چھلکتا ہے — کی دنیا ہے ۔

قرۃ العین حیدر بھی اس آزاد تکنیک کو اپنے افسانوں میں استعمال کرتی ہیں ۔ ورجینا وولف اپنے کرداروں کی نفسیاتی اور ذہنی کیفیات کا تجزیہ کرتی ہیں لیکن قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں خود لکھنے والی کی کیفیتیں ، چھوٹی چھوٹی یادیں اور بکھرے بکھرے خیالات ہوتے ہیں ۔ پھر منظر نگاری اور ایک رومانی فضا ۔ خیالات کا ایک آزاد تلازم ۔ ان کے افسانوں میں بھی پلاٹ اور کردار کو کوئی اہمیت نہیں دی جاتی ۔ پلاٹ اکثر تو مفقود ہی رہتا ہے یا بالکل ہلکے جال کی طرح ۔ کسی طرف کا توازن بگڑا اور ٹوٹ گیا ۔ پلاٹ ، توازن اور اتحاد ، زمان و مکاں سے آزاد تکنیک اور پھر افسانے کی کوئی ہیئت نہیں ہوگی ۔ لیکن یہ بکھری بکھری چیزیں ایک ہلکا سا مجموعی اثر ضرور پیدا کرتی ہیں ۔ ورجینا وولف کے افسانوں میں زندگی کے حسن اور غم کا احساس ہے تو قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں زندگی کی بےثباتی خصوصاً اونچے طبقے کی بے روح اور کھوکھلی زندگی ۔

آج کے ناولسٹ اپنے ناولوں میں '' حال '' کا اثر لانا چاہتے ہیں ، جیسے یہ سب کچھ یہیں ابھی گزر رہا ہو ۔ اسی وقت اور مقام میں ، جہاں ناول کے کردار گھرے رہتے ہیں ، پڑھنے والے کو بھی گھیر لیتے ہیں ۔ وقت کے جدید نظریے کے مطابق تین قسم کے حال ہیں : ''ماضی کا حال''، '' حال کا حال ''اور '' مستقبل کا حال ''۔ جوئس نے یہ بتانا چاہا کہ وقت اور مقام کی حدیں مصنوعی ہیں ۔ سب کچھ نسبتی ہے اور آرٹ

کو اس رشتے کا آئینہ دار ہونا چاہیے ۔ یہ ناولسٹ ہمیشہ متحرک وقت کی integrity کو قائم رکھنے کی کوشش کرتے رہے ہیں ۔ ورجینا وولف کا مقصد اس متحرک وقت کو پکڑنا ہے جو زندگی کو اڑائے لیے جا رہا ہے ۔ آلڈس ہکسلے نے بھی اپنے ناولوں میں وقت اور مقام کی ان مصنوعی حدوں کو توڑ کر ایک نئی اور جاذب تکنیک ایجاد کی ہے جس میں وقت اور مقام کا تسلسل بالکل ٹوٹ جاتا ہے ۔ کوئی واقعہ پیش کرتے ہوئے یا کسی کردار کا ذکر کرتے ہوئے منظر کو یوں بدل دیتے ہیں کہ پڑھنے والا حیران رہ جاتا ہے ۔ چنانچہ '' پوائنٹ کونٹر پوائنٹ '' کے آغاز میں ایک پارٹی ہو رہی ہے ۔ میزبان لیڈی بٹانٹا ماؤنٹ اور ہیرو والٹیر کا باپ جان بڈلیک ایک جگہ بیٹھے باتیں کر رہے ہیں ۔ اچانک آپ انہیں جوان دیکھیں گے ۔ جوان ، ایک دوسرے کے عاشق ، ایک بستر میں لیٹے ہوئے ۔ اس منظر کے ختم ہونے کے بعد آپ انہیں پھر پارٹی میں باتیں کرتے ہوئے پائیں گے ۔ اسی طرح ابھی مصنف آپ سے کسی کردار کا تعارف کرا رہا ہے لیکن دوسرے ہی پیراگراف میں یہ کردار کسی اور مقام ، ماک یا ماحول میں ہوگا اور آپ حیران رہ جائیں گے : '' ارے ! یہ تو ابھی یہاں تھا ۔'' لیکن کچھ دیر کے بعد آپ کو معلوم ہو جائے گا کہ کردار تو وہیں ہے صرف مصنف اس کے ماضی کا واقعہ بیان کر رہا ہے یا چند لوگ ایک جگہ بیٹھے باتیں کر رہے ہیں ۔ باتوں باتوں میں کسی واقعے کا ذکر آ جائے گا ۔ اچانک آپ اس ماحول میں چلے جائیں گے جہاں وہ واقع گزرا تھا ۔ ذہنی تصورات اور شعوری بہاؤ کی عکاسی میں بھی اسی طرح ماضی میں حال اور حال میں ماضی گڈمڈ ہوتے رہتے ہیں ۔ لیکن یہ اس سے بالکل ہی مختلف چیز ہے ۔ یہاں ماضی کے واقعات کرداروں کے ذہن میں نہیں گزرتے بلکہ مصنف بیان کرتا ہے ، اس لیے پہلی تکنیک میں اچانک تبدیلی اس قدر حیران کن معلوم نہیں ہوتی ۔ یہاں تو جیسے بس سوچ دب جاتی ہے اور آپ کہیں سے کہیں پہنچ جاتے ہیں ۔ ماضی سے حال اور حال سے ماضی یا ایک جگہ

سے دوسری جگہ کا منظر بدلنے میں ایک پیراگراف سے دوسرے پیراگراف میں کوئی کڑی یا کیفیت نہیں ہوتی۔ تشریحی جملے بھی نہیں ہوتے۔ بس جیسے آپ لفٹ میں ہوں اور وہ پلک جھپکنے میں آپ کو دوسری منزل پر پہنچا دے اور پھر وہی لفٹ آپ کو دوبارہ نیچے لے آئے۔ یہ تکنیک بڑی جاذب ہوتی ہے اور اس میں ایک طرح کی ڈرامائی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ ان کے ایک اور ناول Eyeless in Gaza میں چار داستانوں کو جوڑا گیا ہے۔ چار داستانیں جو ہیرو کی زندگی کے چار حصوں کے متعلق ہیں۔ اس کے بچپن یعنی اس صدی کے پہلے دور سے، اس کے ادھیڑ ہونے یعنی موجودہ دور تک۔ ان داستانوں کے بننے میں دھاگے ایک دوسرے میں سے گزرتے رہتے ہیں۔ مثلاً: ۱۹۰۲ء کے ایک واقعے کے بعد ۱۹۳۳ء کا ایک واقع لایا گیا ہے کیونکہ یہ واقع پہلے واقعے پر روشنی ڈالتا ہے اور یہ واقع اسی طرح اچانک ہماری آنکھوں کے سامنے ہوتا ہے اور ہکسلے اپنے مخصوص سینائی انداز میں سوئچ گھما کر ہمیں ۱۹۰۲ء سے ۱۹۳۳ء میں لے آتا ہے۔

یہ تکنیک اُردو میں ابھی نہیں آئی ہے۔ صمد شاہین نے ''توہین'' میں اسے استعمال کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اس میں افسانے کے مواد نے توڑ موڑ کی گنجائش پیدا نہیں ہونے دی کیونکہ وقت اور مقام زیادہ تر ایک ہی ہیں۔ اس تکنیک سے ملتی جلتی ایک اور تکنیک سومرسٹ ماھم کے افسانے Rain میں ملتی ہے۔ اس میں کردار کا نام آتے ہی اس کا تفصیلی تعارف شروع ہو جاتا ہے۔ سارے کردار ایک ہی جگہ پر رہتے ہیں۔ یہ تکنیک ہکسلے کی تکنیک سے صرف اس حد تک ملتی ہے کہ کردار کے تفصیلی تعارف کے باعث پلاٹ کی تعمیر رک جاتی ہے۔ باقی امور میں یہ مختلف ہے۔ اس میں کوئی تبدیلی نہیں آتی۔ ایک کردار کے تفصیلی تعارف کے بعد افسانہ آگے بڑھتا ہے اور جوں جوں کردار شامل ہوتے جاتے ہیں افسانے کی تعمیر کے ساتھ ان کا تفصیلی تعارف بھی ہوتا جاتا ہے۔ افسانے کے آغاز ہی میں سب کرداروں کا الگ الگ تعارف نہیں ہوتا۔ مدھو سودن

کے افسانے '' آشیانہ '' کی بھی یہی تکنیک ہے ۔ وہ کسی نئے کردار کی شمولیت پر اس کا تعارف کراتا ہے ، شروع میں نہیں ۔ ان دونوں تکنیکوں کا فرق '' آشیانہ '' اور سہندر ناتھ کے '' جہاں میں رہتا ہوں '' میں واضح ہو جاتا ہے کیونکہ ان دونوں کا میدان اور کردار ایک ہی ہیں ، لیکن یہ کردار '' آشیانہ '' میں پہلے طریقے سے اور '' جہاں میں رہتا ہوں '' میں دوسرے طریقے سے پیش ہوتے ہیں ۔ '' جہاں میں رہتا ہوں '' کی تکنیک '' ہماری گلی '' کی سی ہے ۔

آج افسانے کا مفہوم زیادہ وسیع ہو گیا ہے ۔ آج کہانی پن ہی افسانہ نہیں ، عروج اور موڑ بھی لازمی نہیں ، اب خاکے اور رپورتاژ بھی افسانے میں شامل ہیں ۔ '' جہاں میں رہتا ہوں '' اور '' ہماری گلی '' رپورتاژ کی طرح لکھے گئے ہیں لیکن یہ افسانے ہیں ۔ خالص رپورتاژ ہمیں کرشن چندر کے '' پودے '' میں ملتا ہے ، اگرچہ کرشن چندر نے اسے بھی بہت زیادہ افسانوی رنگ دے دیا ہے ۔ سجاد ظہیر کا '' سینڈھر سیٹ روڈ '' بہت اچھا رپورتاژ ہے ۔ راما نند ساگر کا ''موت کے بستر سے'' بھی داخلی رپورتاژ (Subjective Reportage) کی اچھی مثال ہے ۔ یہ ڈائری ہے اور رپورتاژ کی ایک صورت ۔ فرق صرف یہ ہے کہ ڈائری میں صحیح تاریخ لکھی ہوتی ہے ۔ آرتھر کوئسلر کے '' سپانس ٹیسٹامنٹ '' کا دوسرا حصہ '' ڈائلاگ ورتھ ڈیتھ '' بھی ڈائری کی صورت میں لکھا گیا ہے ۔ اس کا مصنف سزائے موت کا حکم سننے کے بعد جیل میں اپنے احساسات کو قلم بند کرتا ہے ۔ '' موت کے بستر سے '' کا مصنف دق میں مبتلا ہوتا ہے ۔ آسے یہ مرض جان لیوا محسوس ہوتا ہے ۔ چنانچہ اس ڈائری میں بلا کی رقت، حسن اور گہرائی پیدا ہو جاتی ہے ۔ مغربی ادب میں تو رپورتاژ کی بہترین مثالیں مل سکتی ہیں ۔ طویل سفرنامے بھی ہیں ، جیسے ہکسلے کا '' جیٹنگ پائیلیٹ '' یا سومرسٹ ماھم کا '' دی جنٹلمین ان دی پارلور '' ۔ افسانوی سائز کے رپورتاژ کی بہترین مثال ہریجٹ کا '' ورکرز ڈیبیٹ '' ہے ۔ اسی طرح طویل رپورتاژ کی بھی کئی مثالیں

ہیں ۔ رپورتاژ میں ان واقعات یا باتوں کا بیان ہوتا ہے جو مصنف پر بیتی یا سامنے گزری یا کانوں سے سنی ہوں اور مصنف انہیں صیغۂ متکلم میں خود ہی بیان کرتا ہے ۔ کرداروں اور مقاموں کے نام بیشتر اصلی ہوتے ہیں لیکن افسانے میں بدل بھی دیے جاتے ہیں ۔ رپورتاژ داخلی بھی ہو سکتا ہے ، یعنی واقعات کے ساتھ مصنف کے تأثرات بھی ہوتے ہیں لیکن واقعات گزشتہ کی وجہ سے اس میں ماضی کا صیغہ ہی استعال ہوتا ہے ۔ جب صیغۂ حال کا استعال ہو تو ایک جاذب اور دلچسپ تکنیک بن جاتی ہے ۔ صیغۂ حال کے باعث سب کچھ آنکھوں کے سامنے گزرتا ہؤا محسوس ہوتا ہے اور افسانہ گویا مسلسل تبصرہ (Running Commentary) بن جاتا ہے ۔ یہ افسانہ سچے واقعات پر مبنی بھی ہو سکتا ہے اور مصنف کی تخیلی پیداوار بھی ۔ ولیم سارویں کے افسانے '' مسلسل تبصرہ '' کے سے معلوم ہوتے ہیں ، جیسے وہ آلہ بکرالصوت کے سامنے کھڑا اپنے گرد و پیش کی گزران زندگی کے متعلق بولتا چلا جا رہا ہو اور ان پر تبصرہ بھی کیے جا رہا ہو ۔ ایسی کیفیات میں بسا اوقات بولنے والا بھی گم ہو جاتا ہے اور گزران زندگی مسلط ہو جاتی ہے — بولنے والے پر ، مائکروفون پر ، سب پر ۔ بیدی کے افسانے '' دس منٹ بارش میں '' کی تکنیک بھی مسلسل تبصرہ کی سی ہے ۔ اس میں بولنے والا بھی موجود ہے جو اپنے گھر پر کھڑا سب کچھ دیکھتا اور بیان کرتا ہے : '' ابوبکر روڈ شام کے اندھیرے میں گم ہو رہی ہے ۔ راتا بھیگ رہی ہے ۔''

جب سے افسانہ اپنے مخصوص دائرے سے باہر نکل آیا ہے اس میں بلا کا تنوع ، وسعت اور قوت آ گئی ہے ۔ افسانوی ادب متمول اور آزاد ہو گیا ہے ۔ ساری پابندیوں کو توڑ کر زندگی کی ساری وسعتوں اور پیچیدگیوں کو اپنے آپ میں سمو لینا چاہتا ہے ۔ اب ایسے افسانے بھی ہیں جن میں پلاٹ نہیں ہوتا ؛ جن کی کوئی متناسب اور مکمل شکل نہیں ہوتی ؛ وقت اور مقام کا تسلسل نہیں ہوتا ۔ افسانے

کے حصوں میں بھی تسلسل لازمی نہیں ۔ یہ حصے ایک مضبوط ، ٹھوس اور مکمل اکائی میں گندھے ہوئے نہیں ہوتے ۔ بکھرے ہوئے حصے ، جن میں صرف کمزور تعلق ہوتے ہیں ، افسانے میں جمع کیے جا سکتے ہیں ۔ چند الگ الگ تأثرات صرف ہلکی سی مناسبت کی وجہ سے افسانہ بنائے جا سکتے ہیں ۔ کبھی ان تأثرات کو ملا کر صرف ایک مرکب پیش کیا جاتا ہے ، جیسے دیوندر ستیارتھی کا " لال دھرتی " ۔ آندھرا دیش کی " لال دھرتی " ۔ (اس دھرتی کے لال آزادی کے لیے اپنا خون بہا کر اسے اور لال کر دیں گے) کرشنا دیبی کی پیشانی پر سرخ کنکم ، کرشنا دیوی کا رجولا ہونا ، سرخ زمین ، سرخ کنکم ، سرخ خون ۔ ان بالکل مختلف تأثرات میں صرف " رنگ کی سرخی " ہی مشترک ہے اور ستیارتھی نے اختتام پر ان سب تأثرات کو ملا کر یک جا کر دیا ہے ۔ یا جیسے قدرت اللہ شہاب کے " سب کا مالک " میں ایک ہی لڑکی کی مسلسل داستان ہے ۔ مختلف اثرات کی مرکب داستان جن کو جوڑنے والی کڑی " سب کا مالک " ہے ۔

کبھی کبھی ان پیش کیے ہوئے الگ الگ تأثرات کو ایک باریک تار جوڑتا ہوا گزر جاتا ہے ، جیسے کرشن چندر کے " نکڑ " اور احمد ندیم قاسمی کے " مثمن ہیرا " میں ۔ " مثمن ہیرا " میں سات آٹھ الگ الگ تأثرات ہیں لیکن ان میں ایک مضبوط ہم آہنگ رشتہ ہے کیونکہ ہر تأثر ایک عورت کے متعلق ہے ۔ یہ سات تأثرات عورت کے سات روپ ہیں اس لیے یہ سبھی زنجیر کی کڑیاں نظر آتے ہیں ۔ لیکن " نکڑ " میں مختلف تأثرات ایک بالکل ہلکے اور باریک تار میں پرو دیے جاتے ہیں ۔ یہ پانچ الگ الگ تأثرات جیسے ایک مرکز پر جمع ہیں اور وہ مرکز " نکڑ " ہے ۔ " نکڑ " ان میں مشترک ہے اور ایک اور بات ، وہی ہلکا سا تار : " اچانک ایک اجنبیت کا احساس " ۔ الزبتھ بون کے دو افسانوں A Love Story اور A Summer Night میں کئی آدمیوں کی زندگیوں کو جوڑ کر ایک بڑی تصویر بنائی گئی ہے ۔ یہ تصویر مکمل نہیں بلکہ

مختلف مقامات سے جڑی ہوئی معلوم ہوتی ہے ۔ یہ آدمی ہر اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں لیکن ایک چیز ہے " پرانا شرٹ " جسے آپ ہر تصویر میں دیکھیں گے ؟ ہر تصویر کا مرکزی آدمی یہ " شرٹ " پہنے ہوئے ہوگا ۔ کرشن چندر نے " غالیچہ " میں بھی یہی تکنیک استعال کی ہے لیکن اس میں وہ غالیچہ صرف ایک آدمی کے ساتھ رہتا ہے جو اسے اٹھائے اٹھائے مختلف شہروں ، مختلف محفلوں ، مختلف محبوباؤں ، مختلف دوستوں اور مختلف زندگیوں کے ساتھ منسلک دکھاتا پھرتا ہے ۔ ان سبھوں کے قہقہے اور آنسو اس غالیچے میں جذب ہیں ۔ غالیچے نے ان کی گفتگو سنی ہے اور کتنے ہی واقعات اور تجربات نے اس پر کشیدہ کاری کی ہے ۔

سرت چندر چیٹر جی کے شاہکار ناول " سری کانت " میں کئی کرداروں کی الگ الگ داستانیں ہیں ۔ ہر آدمی کی داستان ایک الگ باب میں بیان کی گئی ہے لیکن " سری کانت " ان سب داستانوں میں موجود ہے ۔ وہ ایک wanderer ہے جسے منازلِ حیات میں ایک ایک کرکے لوگ ملتے ہیں ۔ ان لوگوں میں ایک اور بات بھی مشترک ہے کہ یہ سب سماجی اعتبار سے گرے ہوئے کردار ہیں اور سرت چندر عین ان کی روح کو آئینہ دکھا کر ثابت کرتے ہیں کہ دراصل یہ لوگ کس قدر رحم دل ، پاک نفس اور ایثار مجسم ہیں ۔

تھارن ٹن وائلڈر کے ناول " دی برج آف سان لوئی اے " میں بھی یہی تکنیک ہے ، یعنی ہر کردار کی الگ الگ داستان ہے لیکن یہ داستانیں کسی تار میں منسلک ، کسی زنجیر میں جڑی ہوئی ہیں ۔ " سری کانت " کے برخلاف اس کے ہر باب میں دو دو آدمیوں کی داستان ایک ساتھ بیان کی گئی ہے ۔ ہر باب کی جوڑی ایک دوسرے کے لیے بالکل اجنبی ہے ، صرف موت ہی انہیں ملا دیتی ہے ۔ وہ ایک ساتھ مرے ۔ اس کے پانچوں کردار (ایک کردار پہلے مر چکا ہے) پل پر سے گزر رہے تھے کہ پل اچانک ٹوٹ کر دریا میں گر پڑا ۔ یہ پانچ آدمی کون تھے ؟ کیا تھے ؟ کس طرح زندگی گزار رہے تھے ؟

ناول کے شروع میں یہ بتایا گیا کہ جب یہ حادثہ ہؤا تو ایک پادری ان کے متعلق تفصیلی باتیں کرنے لگا ۔ دراصل وہ پادری ایک کتاب لکھ رہا تھا جس میں وہ ثابت کرنا چاہتا تھا کہ خدا قہر سے اپنے گنہ گار آدمی کو مارتا ہے یا اچھے آدمیوں کو اپنے پاس بلا لیتا ہے ۔ اور مصنف نے ان داستانوں میں یہ دکھایا ہے کہ اس کی یہ کوشش کیسی احمقانہ تھی کیونکہ یہ پانچوں آدمی ، جو اس حادثے میں مرے ، اس دنیا میں تنہائی اور مصیبت کی زندگی گزار رہے تھے ۔ اس دنیا میں ان کا کوئی نہیں تھا ۔ رشتہ داروں نے منہ موڑ لیا تھا ، دوست چھن گئے تھے ، زندگی ایک بوجھ بن چکی تھی اور وہ بڑی مشکل سے اُسے گھسیٹے جا رہے تھے ۔ '' موت '' ان سب کے لیے ایک پیغامِ مسرت تھی ۔ اچھا ہی ہؤا کہ انہیں اس طرح اچانک موت آ گئی ، اور موت کے متعلق یہ احساس سب داستانوں میں مشترک ہے ۔

عزیز احمد کا افسانہ '' مدن سینا اور صدیاں '' بھی اسی تکنیک میں ایک اچھوتا تجربہ ہے ۔ عزیز احمد نے اس تکنیک کو وسیع کینوس میں استعمال کیا ہے ۔ یہ داستانیں مختلف ملکوں اور مختلف صدیوں کی ہیں لیکن ان سب میں ایک مثلث ہے : عاشق ، معشوق اور رقیب ۔ یہ مثلث ہر دور میں اور ہر ملک میں مشترک ہے خواہ وہ ہندوستان ہو ایران ہو یا یونان ؛ ماضی ہو ، حال ہو یا ... پھر عزیز احمد نے ان واقعات کے درمیان ایک اور ربط بھی قائم کیا ہے ، یعنی تاریخی حوالوں سے بعض نتائج اخذ کرکے کرداروں کے نسلی سلسلے کو بھی ملا دیا ہے ۔ قصہ گو دیتال سب داستانوں میں موجود ہے اور اس کا وہ سوال مشترک بھی : '' ان تینوں میں فیاض کون ہے ؟ ''

یہ تو ہوئیں الگ الگ تصویریں جن میں ایک یا چند باتیں مشترک تھیں ۔ ایک اور تکنیک یہ بھی ہے کہ ایک ہی چیز کی مختلف زاویوں سے کئی تصاویر لی جاتی ہیں ۔ کئی زاویوں سے دکھانے پر اس چیز کے مکمل خط و خال اُبھر آتے ہیں اور یہ شبیہہ تصویر سے زیادہ واضح ہوتی ہے ۔ فوٹو یا تصویر چٹے کاغذ پر کسی چیز کا

صحیح نقش اور اُس کی لمبائی چوڑائی تو دکھا سکتی ہے لیکن اُبھار پیدا نہیں کرسکتی - لیکن بُت میں لمبائی چوڑائی کے علاوہ موٹائی بھی آ سکتی ہے اور گولائی بھی اور اس طرح وہ چیز اصل سے قریب تر ہو جاتی ہے اور فن کار اگر اپنے افسانے یا ناول میں کسی واقعے ، مسئلے ، کردار یا انسانی زندگی پر کئی زاویوں سے روشنی ڈال کر شبیہ پیش کرے تو وہ مصور سے آگے بڑھ کر بت تراش بن جاتا ہے اور ہیئت three dimentional نکل آتی ہے - جوزف کانرڈ نے زندگی کو بت تراش کی طرح پیش کرنے کے لیے یہ خاص تکنیک استعمال کی ہے ، یعنی وہ مسئلے پر مختلف ذرائع سے شواہد حاصل کرکے روشنی ڈالتا ہے - اس کے ناول " لارڈ جم " کے ابتدائی چند ابواب میں مصنف کی طرف سے براہِ راست داستان بیان کی گئی ہے ، پھر یہ داستان مارلو کے ہونٹوں سے سنائی دیتی ہے جو اسی ناول کا ایک کردار ہے - مارلو کے بیان میں نہ صرف اس کا اپنا زاویۂ نظر ملتا ہے بلکہ بہت سے دوسرے لوگوں کا بھی اور اس سے ہمیں جم کی ٹریجڈی کے کم از کم تین رخ نظر آ جاتے ہیں - اس تکنیک سے حقیقت کے سارے پہلو نمایاں ہو جاتے ہیں - کانرڈ نے اس انوکھی تکنیک کو ہر اعتبار سے اور ہر موضوع پر آزمایا ہے - کہیں بہت سے ممالک کے کرداروں کی شہادتیں جمع کرکے زندگی اور انسانیت کا ایک وسیع تر منظر پیش کیا ہے ؛ کہیں چند واقعات کو بہت سے آدمیوں کی نگاہوں سے گزارا ہے ؛ کہیں ایک کردار کو مختلف طریقوں سے پیش کیا ہے ، جیسے ان کے افسانے " ٹائیفون " میں کیپٹن میکوہر کا کردار جسے مختلف زاویوں سے دکھا کر مجسم کر دیا گیا ہے -

کرشن چندر کا مشہور افسانہ " ان داتا " بھی اسی تکنیک میں لکھا گیا ہے - اس افسانے میں مواد اور اسلوب نے مل کر ایک اچھوتی چیز پیش کر دی ہے - قحطِ بنگال پر کئی افسانے لکھے گئے ہیں اور ممکن ہے بعض افسانوں میں " ان داتا " سے بھی زیادہ تیکھا پن (Poignancy) اور گہرائی ہو لیکن جو چیز " ان داتا "

کو منفرد اور ممتاز بناتی ہے وہ فن کار کی رسائی اور تکنیک ہے ۔ ایک ہی مواد پر تین زاویوں سے روشنی ڈالی گئی ہے ۔ قحط پر تین مختلف تأثرات کی عکاسی کی گئی ہے ۔ یہ تینوں حصے الگ الگ تکنیک میں ہیں ۔ پہلے حصے میں خطوط ؛ دوسرے میں مکالمہ ، بیان اور عمل کا امتزاج اور تیسرے میں خود کلامی (Monologue) ہے ۔ یہ افسانہ قحط کو ایک بڑے وسیع پیمانے پر پیش کرکے امتیازی حیثیت حاصل کر گیا ہے ۔ وسیع پیمانے سے میری مراد یہ نہیں کہ اس میں ہزارہا افراد کی موتیں دکھائی گئی ہیں بلکہ یہاں تو قحط کے صرف ایک " شکار " کی کہانی ہے جو ان ہزارہا افراد کا نمائندہ ہے اور وسیع ان معنوں میں کہ اس میں کرشن چندر نے قحط کے پس منظر میں ان تین انسانی طبقوں کی کھوج لگائی ہے جن کی تقسیم " روپے " نے کی ہے ۔ ایک نچلا غریب طبقہ جن پر مصیبت کا مکمل دباؤ پڑتا ہے ؛ دوسرا کچھ " اونچا " متوسط طبقہ جو مصیبت زدوں کے لیے جھوٹی ہمدردی دکھاتا ہے ؛ تیسرا بہت ہی اونچا جو رہا کار ہے ، جو یہ ماننا بھی نہیں چاہتا کہ غریب دکھ میں ہیں مبادا اس پر غریبوں کی مدد کا بوجھ پڑ جائے۔ لیکن یہاں غیر ملکی قونصل کچھ دور از کار (Far fetched) معلوم ہوتا ہے ۔ اس فن کار کا ذہن رسا ضرور نظر آتا ہے جو ایک اہم زاویہ ہے لیکن باقی دونوں زاویوں سے بہت ہٹا ہؤا معلوم ہوتا ہے ۔ اگر تینوں ، یعنی نچلا ، متوسط اور اونچا طبقہ ہی پیش ہوتے تو شبیہہ نامکمل نہ رہتی ۔ اب یوں معلوم ہوتا ہے جیسے بت تراش نے ایک پہلو تو مکمل کر دیا ہے لیکن دوسرے پہلو پر ذرا سا کام کرکے چھوڑ دیا ہے کیونکہ یہ تینوں حصے ایک دوسرے سے بے واسطہ (Mutually Exclusive) تو ہیں لیکن مجموعی طور پر مکمل نہیں ہیں ۔ اگر تیسرے حصے میں ذخیرہ اندوز سرمایہ دار اور خون چوسنے والے لالچی بھی پیش ہوتے اور ادھر غیر ملکی قونصلوں کے ساتھ اپنے ملک کے تحقیقاتی کمیشن کے افسر بھی تو افسانہ زیادہ وسیع ، ہمہ گیر اور مکمل نظر آتا ۔

اسی طرح سہیل عظیم آبادی نے بھی اپنے افسانے ''وقت کی بات'' میں یہی '' تینوں بُعد '' دکھانے والی تکنیک استعمال کی ہے۔ اُنہوں نے ایک مسئلے (یعنی چھوٹا ناگ پور کے غریبوں کا آسام کے چائے کے باغات میں کام کرنا) کو تین بلکہ چھ زاویوں سے دکھایا ہے۔ اس تکنیک میں یہ ضروری نہیں کہ تین ہی زاویے یا پہلو ہوں کیونکہ تین زاویے، تین پہلو اور تین بُعد میں بڑا فرق ہے۔ ممکن ہے ایک یا دو زاویوں سے چوڑائی یا لمبائی تو دکھائی دے جائے لیکن گولائی یا موٹائی نظر نہیں آسکتی، صرف اس کا ایک حصہ ہی نظر آسکتا ہے۔ زاویوں کی تعداد اس امر پر منحصر ہے کہ کس زاویے سے اس چیز کا کتنا بڑا یا چھوٹا حصہ دکھائی دے سکتا ہے۔ آسام جانے کے بارے میں مختلف نظریے رکھنے والے تین طرح کے لوگ، پھر انہیں ماننے والے بھی تین طرح کے لوگ — اور سہیل نے ان چھ زاویوں سے سارے مسئلے کو گھیرنے کی کوشش کی ہے۔

اسی طرح بالکل مکمل چیز پیش کرنے کے لیے ایک اور انوکھی تکنیک بھی استعمال کی گئی ہے کہ ایک ہی داستان کئی آدمیوں کی زبانی بیان کی جاتی ہے۔ اگنز یوسلونے کے ناول '' فانتا مارا '' میں تین آدمی ایک گاؤں کا قصہ سناتے ہیں: ایک بوڑھا، اُس کی بیوی اور اُس کا بیٹا۔ ترتیب یوں رکھی گئی ہے کہ ایک آدمی داستان شروع کرتا ہے، ایک خاص مقام پر پہنچ کر وہ رک جاتا ہے کیونکہ اُسے بعد کی داستان کا علم نہیں ہوتا۔ چنانچہ دوسرا آدمی بعد کا قصہ شروع کر دیتا ہے۔ جب اُس کی داستان ختم ہو جاتی ہے تو پھر پہلا آدمی اس داستان کو آگے بڑھاتا ہے۔ پھر دوسرا آدمی اس سلسلے کو اُٹھا لیتا ہے اور جو حصہ ان دونوں کو معلوم نہیں اسے تیسرا آدمی بیان کرتا ہے۔ اسی طرح ان تینوں کے بیان میں داستان پوری تفصیل کے ساتھ پیش ہو جاتی ہے۔

ٹیگور کے ایک ناول Home and the World میں بھی تین اہم کردار ہیں: لکھنل، اس کی بیوی اور اس کا دوست سندیپ جو

ان کے ساتھ رہتا ہے ۔ یہ تینوں داستان کا ایک ایک حصہ اپنے خاص نقطۂ نظر سے بیان کرتے ہیں؛ خارجی واقعات کے علاوہ داخلی محسوسات پر بھی روشنی ڈالتے ہیں ۔

اگرچہ مصنف براہِ راست خود بھی داستان کے یہ سارے حصے سنا سکتا تھا لیکن کرداروں کی زبانی یہ تکنیک زیادہ جاذب ہو جاتی ہے ۔ ان پر گزری ہوئی داستان انہیں کی زبانی سننے سے داستان زیادہ دلچسپ اور حقیقی ہو جاتی ہے ۔ چنانچہ فانتا مارا کی جد و جہد میں فانتا مارا کی عورتوں نے جو حصہ لیا وہ بوڑھے کی بیوی سناتی ہے اور جوانوں کے سردار بیرارڈو کے آخری دنوں کی داستان جوان بیٹا سناتا ہے ۔

تکنیک کی ایک اور جدت طرازی یہ ہے کہ سارے افسانے میں مکالے یا گفتگوئیں ہی ہوں ۔ عام طور پر افسانے خالص بیان ، مکالے اور عمل کا امتزاج ہوتے ہیں اور کبھی کوئی عنصر کم ، کبھی زیادہ ۔ لیکن ایسے افسانے بھی ہیں جو تقریباً سارے کے سارے گفتگو میں ہی بیان کیے جاتے ہیں ، جیسے ہیمنگوے کے '' دی کلرس '' اور '' ہلز لائک وائٹ ایلفنٹس '' یا غلام عباس کا لکھا ہؤا '' ناک کاٹنے والے '' ۔ اس تکنیک میں نہ صرف افسانے کا مواد سمیٹ لیا جاتا ہے اور موضوع کی اچھی طرح تشریح ہو جاتی ہے بلکہ مصنف کے اپنی طرف سے کچھ کہے بغیر صرف کرداروں کی باتوں اور لہجے ہی سے جذبات کی گہرائی اور آثار چڑھاؤ واضح ہو جاتا ہے ۔

مصنف چند کرداروں کو ہمارے سامنے پیش کر دیتا ہے ۔ وہ آپس میں گفتگو کرتے ہیں اور ہم سنتے ہیں ۔ ہم ان کی باتیں بالکل انہیں کی زبانی سنتے ہیں ۔ مصنف پڑھنے والوں اور افسانے کے کرداروں میں بالکل شامل نہیں ہوتا ۔ پڑھنے والے اور کرداروں کے درمیان مصنف کے آ جانے سے گفتگو کا انداز اتنا فطری نہیں رہتا ۔ یہاں میرا مطلب انداز یا لہجے کے غیر فطری ہونے سے نہیں ؛ اور نہ سائنس ، آرٹ ، ادب اور سیاست پر کرداروں سے طویل بحثیں کروانا ہے بلکہ

مصنف کسی خاص مقصد کی تکمیل کے لیے کوئی خاص اثر پیدا کرنے کے لیے گفتگو کو ایک خاص رو میں لے جاتا ہے ۔ اس کی نمایاں مثال ہمیں کرشن چندر کے '' پال '' میں ملتی ہے ۔ مصنف کا مقصد فرانس کی تعیش پسندی ، جھوٹی جمہوریت اور ہندوستان کے متعلق ان کے تأثرت بیان کرنا تھا ۔ اگرچہ بظاہر سارے افسانے میں گفتگو ہی ہے : پال اور ڈورتھی کے درمیان ، پال اور اس کے ہندوستانی دوستوں کے درمیان ، لیکن یہ گفتگو اصلی گفتگو معلوم نہیں ہوتی بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے مصنف یہ باتیں کہلوا رہا ہے اور گفتگو کو خاص رنگ میں بہا رہا ہے ، موڑ رہا ہے ۔

کبھی ایک ہی آدمی (جو اکثر صیغۂ متکلم میں ہوتا ہے) مختلف آدمیوں کو مخاطب کر کے باتیں کرتا چلا جاتا ہے ۔ یہ بھی اصلی گفتگو نہیں ہوتی کیونکہ پورے افسانے میں یہی ایک آدمی کام کرتا ہے ۔ دوسرے یہاں یہ بھی ضروری نہیں کہ سب دوسرے آدمی اس کے سامنے موجود ہوں ۔ آن کے متعلق یہ آس کے ذہنی خیالات ہوتے ہیں جو اس انداز میں ظاہر کیے جاتے ہیں جیسے وہ آن میں سے ہر ایک کو باری باری مخاطب کر کے کہہ رہا ہو ۔ دھرم پرکاش آنند کا '' دل ناتواں'' اس تکنیک کی بہتر مثال ہے ۔ ایک ہی آدمی مخاطب ہوتا ہے اور بولنے والا صیغہ متکلم میں بولتا ہے ۔ اس میں پتا نہیں چلتا کہ مخاطب کون ہے ؟ ممکن ہے بولنے والے کے سامنے بیٹھا ہؤا ہو ۔ افسانہ پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے گویا ہم ہی مخاطب ہیں ، جیسے منشی پریم چند کے '' شکوہ شکایت '' میں ۔ لیکن کبھی کبھی مخاطب کا علم بھی ہو جاتا ہے ، جیسے ڈورتھی پارکر کے '' لیڈی ود دی لیمپ'' اور '' جسٹ اے لٹل ون'' میں مونا اور فرڈ مخاطب ہیں ۔ یہ سب '' مانولاگ '' ہیں ۔ ڈورتھی پارکر اس طرح کی تکنیکوں میں ایک ماہر کاریگر ہے ۔ soliloquy میں آدمی اپنے آپ سے باتیں کرتا ہے ۔'' ٹیلیفون کال '' میں ایک لڑکی اپنے محبوب کے ٹیلیفون کرنے کا انتظار کر رہی ہے ۔ اس انتظار کی انتہائی بیتابی

کی تصویر سالی لوکوئی میں بہت اچھی کھینچی ہے - '' دی والز ''
میں ایک مرد لڑکی سے ناچ کی درخواست کرتا ہے اور وہ اس کے ساتھ
ناچتی ہے - رقص کے دوران میں جو خیالات اس کے ذہن میں آتے ہیں
وہ اپنے آپ سے باتیں کرنے کے انداز میں بیان کیے گئے ہیں - پھر
درمیان میں کہیں کہیں دو ایک جملوں کے ذریعے ڈورتھی پارکر نے
یہ بتایا ہے کہ کبھی کبھی ہمارے دلی احساسات اور خارجی اظہار
میں کس قدر تضاد ہوتا ہے ! ہم سوچتے کچھ اور ہیں اور کہتے کچھ
اور - تہذیب نے ہمیں ریاکاری سکھا کر ہم پر ملمع چڑھا دیا ہے -

ورجینا وولف کے ناول Waves میں اس کے مختلف کرداروں :
برنارڈ ، نیول ، لوئی ، روڈا ، جنی اور سوسان کی دلی اور ذہنی کیفیات
کا عکس جیسے سمندر کی لہروں پر پڑتا ہے - ہر باب کے شروع میں
سمندر اور اس کی لہروں کا منظر یہ بیان کرتا ہے اور ایسے محسوس
ہوتا ہے جیسے یہ سب کردار باری باری ان لہروں کو اپنی داستانیں
سنا کر اپنے دل کا بوجھ ہلکا کر رہے ہیں - لیکن اس ناول میں وقت
اور مقام کی ہم آہنگی کا صرف دھوکا ہوتا ہے - نقشوں ، گھڑیوں اور
ٹائم ٹیبل سے پتا چلتا ہے کہ یہ کردار ایک ہیں یا جدا جدا ہیں لیکن
'' ظاہر '' اور '' باطن '' میں بہت فرق ہو سکتا ہے - Waves
کے یہ کردار جسمانی طور پر قریب رہ کر بھی ایک دوسرے سے دور
ہیں - وہ اپنے آپ میں مگن ہیں لیکن ان کے دلوں میں ایک عجیب
تنہائی اور دوری کا احساس ہے - لیکن جب وقت اور مقام انہیں ایک
دوسرے سے جدا کر دیتے ہیں تو گزشتہ یادیں انہیں ایک دوسرے
سے قریب کر دیتی ہیں -

ایک اور تکنیک خطوں کی ہے - اگر ان افسانوں میں یہ ظاہر نہ
کیا جائے کہ یہ خط ہیں تو مانولاگ بن جاتے ہیں - ایک آدمی اپنی
باتیں اور دوسروں سے کہی جانے والی باتیں تفصیل سے سناتا ہے -
اگر یہ باتیں کہی جائیں تو افسانہ مانولاگ بن جاتا ہے ، لکھی
جائیں تو خط - مانولاگ میں بیان کرنا یا خط کی صورت میں لکھنا

بڑی آسان تکنیک ہے لیکن اس سے افسانہ بڑا اثر انگیز ہو جاتا ہے۔ خط کی تکنیک میں ایک بے حد مؤثر ، درد ناک اور گہرا افسانہ سٹیفن زدیگ کا "دی لیٹر فرام این ان نون وومن" ہے جس میں ایک عجیب سی شدید محبت کا بیان ہے۔ بیان کرنے والی خود محبت کرنے والی ہے جو مرنے سے پہلے اپنے محبوب کو خط لکھ رہی ہے؛ اس محبوب کو جس کے لیے وہ ان بیسوں لڑکیوں میں سے صرف ایک ہے جن کے ساتھ اس نے چند راتیں گزاری تھیں۔ اردو میں یہ تکنیک زیادہ تر مہندر ناتھ نے اختیار کی ہے۔ "چاندی کے تار"، "طوفان کے بعد" سب خط ہیں۔ اردو میں اس تکنیک کا بہترین افسانہ اختر انصاری کا "لو ایک قصہ سنو" ہے جو خط کے انداز میں بڑی کامیاب طنز ہے۔

اور ہجوم کی گفتگو کچھ اور ہی طرح کی ہوتی ہے: غیر منظم، بے ربط سی۔ کوئی اہم واقع یا منظر ہو تو ہجوم جمع ہو جاتا ہے۔ طرح طرح کے لوگ ہوتے ہیں اور طرح طرح کی باتیں۔ کہیں سے ایک بات اٹھتی ہے تو دوسری طرف سے اس کی ایک الگ تاویل ہوتی ہے اور آن کی آن میں آگ کی طرح سارے مجمعے میں پھیل جاتی ہے۔ جتنے منہ اتنی باتیں۔ لیکن یہ اتنی باتیں صرف ایک ہی چیز کے متعلق ہوتی ہیں۔ پھر crowd behavior کچھ عجیب سا ہوتا ہے، جیسے وہ سب کسی جادو یا ہپناٹزم کے زیر اثر ہوں۔ ستیارتھی نے اپنے کئی افسانوں میں اس گفتگو اور crowd behavior کو بڑی اچھی طرح پیش کیا ہے۔ "ستلج پھر بپھرا"، "جوڑا سانکھو" اور "کانگڑی" وغیرہ افسانوں کا کردار "ہجوم" ہے۔

لیکن ایسی تکنیکیں بہت کم ہیں جن میں صرف "باتیں" ہوتی ہیں۔ بیشتر تکنیکیں بیانیہ کی ذیل میں آتی ہیں۔ H. E. Bates کی اکثر کہانیاں خالص بیانیہ کی بہت اچھی مثالیں ہیں۔ خصوصاً "بیرج"، "بیوٹی آف دی ڈیڈ"، "لو سٹوری" وغیرہ۔ بیٹس کی کہانیوں میں وقت گھسٹتا ہوا نظر آتا ہے۔ چلا جا رہا ہے، چلا جا رہا ہے، تھکے ہوئے مسافر کی طرح۔ راستہ ختم ہونے ہی میں نہیں

آتا ۔ آج گزرا ، پھر کل ، پھر پرسوں ۔ وقت گزرتا جا رہا ہے ، زندگی گزرتی جا رہی ہے ۔

بیانیہ ایک دن کا بھی ہو سکتا ہے ، جیسے بلونت سنگھ کا ”دیمک“۔کئی سال کا بھی ، جیسے لوئی ۔ بی ۔ پیرانڈیلو کا ”وظیفہ“ (Annuity) یا چیخوف کا ”دی ڈارلنگ“ ۔ پیرانڈیلو کے افسانے میں بوڑھے کی سو سال تک داستان جاری رہتی ہے ۔ چیخوف کی ”ڈارلنگ“ افسانے کے دوران میں تین چار شوہروں کو کھا جاتی ہے ۔ بیانیہ ایک آدمی کا بیان بھی ہو سکتا ہے اور ایک آدمی کی پوری داستان یا اس پر گزرا ہؤا صرف ایک واقع بھی ۔ اگر واقعات ، عمل اورگفتگو کا ایسا چناؤ ہو کہ اس سے آدمی کے کردار کا خاکہ کھنچ جائے تو یہ کیریکٹر سکیچ ہوگا ، جیسے بیدی کا ”زین العابدین“ ، کرشن چندر کا ”بھگت رام“ ، قدرت اللہ شہاب کا ”سٹینو گرافر“ ، کرسٹوفراشروڈ کا Sally Bowles اور ایچ ۔ ای ۔ بیٹس کا ”مسٹر پن فولڈ“ ۔ بیانیہ ایک آدمی کی داستان بھی ہو سکتا ہے یا اپنے دامن میں ایک گاؤں اور ایک سالم شہر کو بھی سمیٹ سکتا ہے ۔ غلام عباس کا ”آنندی“ ، اشروڈ کا ”نوو کس“ ، اختر اورینوی کا ”کلیاں اور کانٹے“ اور احمد ندیم قاسمی کا ”ہیروشیما کے بعد“ — ان سب افسانوں میں ایک مجموعی احساس ہے ۔ ”آنندی“ میں ایک پورا شہر رستا بستا دکھایا گیا ہے ؛ ”نووکس“ میں برلن کے ایک غریب ، نچلے متوسط گھر کی مکمل تصویر ہے اور برلن کی جھلکیاں ؛ ”کلیاں اور کانٹے“ میں سینی ٹوریم ، اس کے وارڈ ، اس کے مریض اور اس کی نرسیں اور ”ہیروشیما کے بعد“ میں صرف شمشیر خاں ہی کی داستان نہیں بلکہ شمشیر کے گاؤں کی بھی داستان ہے جس کے امن اور خوشی کو سمندر پار والی جنگ نے برباد کردیا تھا ۔ سیدھے سادے کسان ، جن کے لیے فصل اور بارش کے سوا اور کوئی اہم موضوع نہیں ہوتا تھا ، اب چوپال پر جنگ کی باتیں کیا کرتے تھے ۔ ایسے افسانوں یا ناولوں میں چند مرکزی کردار صرف

پڑھنے والوں کی دلچسپی قائم رکھنے اور ان کی توجہ کا تار کھینچے رکھنے کے لیے پیدا کیے جاتے ہیں۔ ان کی زندگی کے واقعات بظاہر بڑے اور نمایاں نظر آتے ہیں کیونکہ وہ ہمیں قریب محسوس ہوتے ہیں، لیکن اس سے زیادہ اہم اور معنی خیز وہ وسیع منظر ہوتا ہے جو پس منظر میں کھینچا جاتا ہے: ایک گاؤں کا، ایک شہر کا، ایک ملک کا، ایک قوم کا، ایک تحریک کا، ایک دور کا اور کبھی کبھی ساری انسانیت کا۔

منظر کشی الگ ہوتی ہے اور بیانیہ الگ۔ بیانیہ صحیح معنوں میں کئی واقعات کی ایک داستان ہوتی ہے جو یکے بعد دیگرے علی‌الترتیب بیان ہوتے ہیں۔ ہم بیانیہ کو بقول عسکری ''کہانیہ'' بھی کہہ سکتے ہیں۔ description تصویر کشی یا منظریہ بیان ہے۔ descriptive افسانوں میں ''کہانی'' نہیں ہوتی، جیسے بلونت سنگھ کا ''پنجاب کا البیلا'' یا اشک کا ''کاکڑاں کا تیلی'' یا لیام۔ او۔فلاوٹی کا Reaping Race جس میں فصل کاٹنے کا سین ہے۔ کرشن چندر کے ناول ''شکست'' میں لیتری کا گھاس کاٹنے کا سین ہے۔ تصویری افسانوں میں منظر نگاری بہت ہوتی ہے داستان بہت کم۔ سارا افسانہ منظر نگاری میں ڈوبا ہؤا ہوتا ہے، جیسے کرشن چندر کا ''گرجن کی ایک شام'' یا اختر رائے پوری کا ''کافرستان کی شہزادی''۔

کبھی کبھی سارا افسانہ تصویری نہیں ہوتا بلکہ صرف افسانوی واقعات کے لیے ایک سماں باندھا جاتا ہے، ایک فضا تیار کی جاتی ہے۔ رامانند ساگر نے ''دل کے خون کرنے کی فرصت ہی سہی'' میں اسی طرح کا بہت اچھا سماں باندھا ہے: ملاح کشتی کھے رہا ہے۔ چائے کے لیے سماوار میں پانی اُبل رہا ہے۔ چپو پانی کی سطح کو کاٹ رہے ہیں اور شکارا پانی کے سینے کو چیر کر آہستہ آہستہ آگے بڑھ رہا ہے۔ ایک اور کشتی پاس آ کر رکتی ہے اور ایک نوجوان عورت کو زبردستی اس شکارے میں اتارا جاتا ہے۔ کشتی میں بیٹھے بیٹھے ہی اس عورت کا سودا ہو گیا ہے اور وہ ایک بوڑھے کے ہاتھ بیچ دی گئی

ہے ۔ اب اس بوڑھے کے ساتھ جانے کے لیے اسے شکارے میں زبردستی اتارا گیا ہے ۔ پہلے کانتا کے دل کا خون ہؤا تھا اب ایک اور دل کا خون ہو گیا ۔ اس تکنیک کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ دو دلوں کے خون ہونے کی داستانیں باری باری بیان کی گئی ہیں ۔ ایک دل کے خون ہونے کی داستان شکارے میں سنائی جا رہی تھی کہ ایک اور دل کا خون ہو گیا ۔ یہ دونوں داستانیں تمام شکل میں بیان ہوتیں تو افسانہ پھیکا ہو جاتا ۔ دونوں داستانوں میں درد ضرور ہے لیکن پہلی داستان جذباتی ہو کے رہ جاتی ہے اور دوسری — ایک نوجوان لڑکی کو ایک بوڑھے مرد کے حوالے کر دینا — بیسوں بار دھرائی ہوئی فرسودہ داستان ؛ لیکن اس افسانے میں یہ بالکل تازہ معلوم ہوتی ہے اور یہ داستانیں برمحل جڑنے سے افسانے کو خوبصورت بنا گئی ہیں ۔ شکارے میں دریا کے دوسرے کنارے تک پہنچنے سے پہلے ہی افسانے کی منزل آ جاتی ہے ۔ ایک دل کے خون ہونے میں کتنی دیر لگتی ہے ؟ اور کانتا بھی سینی ٹوریم کے دق کے آخری درجے پر تھی ، بس چند دنوں کی مہمان! لیکن یہی چند دنوں کی فرصت — دل کے خون کرنے کی فرصت — ہی سہی ۔ زندگی ایک چھوٹا سا سفر ہے ۔ یہاں کشتی زندگی کا اشارہ معلوم ہوتی ہے ۔ چاہے کتنے دلوں کا خون ہو جائے لیکن یہ کشتی یونہی چلتی رہے گی ۔

ایک اور تکنیک میں ماحول کا اثر کرداروں پر دکھایا جاتا ہے ۔ ماحول اور کرداروں کے احساسات کی ہم آہنگی سے افسانے کی فضا مکمل تر ہو جاتی ہے ۔ کیتھرائن میسفیلڈ کے مشہور افسانے Bliss اور علی عباس حسینی کے افسانے '' برف کی سل '' میں برتھا اور جمیلہ کے فرطِ انبساط کو اتنی اچھی طرح بتایا گیا ہے کہ ہم اسے محسوس کر سکتے ہیں ۔ بہار کی شگفتگی اور حسرت برتھا کے انگ انگ میں سرایت کر گئی ہے ۔ شادی کی حسرت بھری فضا جمیلہ کی نس نس کو پھڑکا رہی ہے ۔ احمد عباس نے چڑھاؤ آتار میں خارجی ماحول اور فضا کی تبدیلی کو احساسات کی تبدیلی کے ساتھ استعمال کیا ہے ۔ اس افسانے

میں خارجی فضا اور احساسات پر اثر کا موازنہ کیا گیا ہے ۔ راستے کا چڑھاؤ اور آتار، جذبات کا چڑھاؤ اور آتار ۔ چڑھائی خوش گوار تھی اور نرمل اور شیریں کے تعلقات بھی خوش گوار ۔ آتار میں فضا بدل گئی اور نرمل اور شیریں کے احساسات بھی بدل گئے ۔ گو راستہ وھی تھا اور شیریں اور نرمل کار بھی وھی تھے لیکن واپسی پر یہ راستہ آتار بن گیا تھا اور نرمل اور شیریں کے دماغ سے محبت کا پہلا نشہ آتر چکا تھا اور دماغ یہ سوچنے کے قابل ھو چکا تھا کہ ان دونوں کے رھن سہن میں کتنا فرق ھے ، ان کا نباہ کیسے ممکن ھوگا ؟

بیدی کے ''گرھن'' میں سماں بہت ھی اچھا بندھا ھے اور چاند گرھن کی فضا میں ھولی کی داستان کس قدر مؤثر معلوم ھوتی ھے ۔ خصوصاً افسانے کے آخری حصے میں شدت تاثر اپنی انتہا کو پہنچ گئی ھے ۔ عورتیں تردیدی گھاٹ پر اشنان کے لیے جا رھی ھیں ؛ پھول ، ناریل اور بتاشے سمندر میں بہا رھی ھیں ؛ پانی کی ایک لہر منہ کھولے ھوئے آتی ھے اور سب پھول پتوں کو قبول کر لیتی ھے ۔ ھولی اشنان کے بہانے لانچ پر بیٹھ کر اپنے میکے چلی جانا چاھتی ھے ۔ وہ اپنے سسرال سے ، ساس کے کوسنوں سے ، شوھر کی ھوس اور درندگی سے بھاگ آئی ھے ۔ لیکن یہاں بھی اکیلی عورت کو دیکھ کر ھوس کی آنکھیں لال ھو جاتی ھیں اور ان آنکھوں سے گھبرا کر وہ بھاگتی ھے ، بھاگتی ھے ۔ اب گرھن پورا لگ چکا ھے لیکن حاملہ عورت پیٹ پکڑے بھاگ رھی ھے ، بھاگ رھی ھے ۔ دو آدمی اس کا تعاقب کر رھے ھیں : پکڑلو ، پکڑلو ۔ کہیں دور سے آوازیں آ رھی ھیں : چھوڑ دو ، چھوڑ دو ۔ یہ ان دان لینے والے بھکاریوں کی آواز ھے جو چاند کو راھو اور کیتو کی گرفت سے چھڑانے کے لیے چھوڑ دو ، چھوڑ دو کی آوازیں لگاتے پھرتے ھیں ۔ ھولی پیٹ پکڑے ھانپتی کانپتی بھاگ رھی ھے اور فضا آوازوں سے گونج رھی ھے : پکڑلو ، پکڑلو ... چھوڑ دو ، چھوڑ دو ... پکڑلو ... چھوڑ دو ...

آج کے ادیب نہ صرف نئی نئی تکنیکیں ایجاد کر رھے ھیں بلکہ

صدیوں کی پرانی تکنیکوں کو بھی نئے انداز اور نئے مواد کے لیے استعال کر رہے ہیں ۔ چنانچہ V. Yan نے اپنے ناول '' چنگیز خاں '' اور '' باتو خاں '' پرانے درویشوں کے قصوں کے سے انداز میں لکھے ہیں اور یہ انداز اس مواد کے لیے نہایت موزوں معلوم ہوتا ہے ۔ عسکری نے '' ذکر انور '' کو پرانی خود نوشت سوانح عمری کا رنگ دے دیا ہے ۔ اس رنگ میں ، اس سنجیدہ بزرگانہ انداز میں یہ طنز کس قدر کامیاب ہے ۔ حیات اللہ انصاری نے پرانی وضع کی دیو ، پریوں کی کہانیاں لکھی ہیں : '' کالا دیو '' اور '' صاحب خون خوں '' ۔ ''صاحب خون خوں'' چھوٹے بچوں کی زبان زد کہانیوں کی طرز پر لکھی گئی ہے اور '' کالا دیو '' بادشاہ ، دیو ، پری کی کہانیوں کی طرح ۔ لیکن اس پرانے خول میں انہوں نے گہری طنز کو چھپا دیا ہے ۔

Pavelbaz Hou کی سٹالن پرائز کتاب Malachite Casket میں Folk Tales ہیں ۔ یورال کے پہاڑوں کے متعلق وہاں کے لوگوں میں جو بالکل پرانی کہانیاں مشہور ہیں اور مدتوں سے سنائی جا رہی ہیں مصنف نے انہیں بغیر کسی ترمیم کے یوں لکھ دیا ہے جیسے اس نے '' گرانڈ پاسلیشکو '' سے سنی تھیں ۔ مصنف نے پیش لفظ میں بتایا ہے کہ اگر غور کیا جائے تو ان ناقابل یقین باتوں کے پیچھے اصلی حقیقتیں چھپی ہوئی تھیں ۔ یہ انوکھے نام اصلی چیزوں کے لیے محض اشارے ہیں ۔ چنانچہ ''مسٹرس آف دی مونٹین '' کی کہانیوں میں جا بجا بڑی بڑی چھپکلیوں اور اسی نوع کے جانوروں کا ذکر ہے جو ان پہاڑوں میں رہتے ہیں اور اس مسٹرس کی فوج کے سپاہی ہیں ۔ یہ Copper Ore کے سوا کچھ بھی نہیں ۔ رنگ اور وضع قطع میں Copper Ore بالکل اسی طرح دکھائی دیتا ہے ۔ اسی طرح یہ صرف Fantasy ھی نہیں بلکہ یورال پہاڑوں کی نہایت واضح داستان ہو گی جہاں تانبے ، سونے اور جواھرات کے خزینے پوشیدہ تھے — تانبے کی کانوں اور کاریگروں کی تفصیلی اور مستند داستان ۔

کون جانے یہ ساری پرانی کہانیاں ؟ بادشاھوں ، پریوں ،

دیووں کی داستانیں جو نسلوں سے ہم تک پہنچتی ہیں ؛ اپنے اندر کتنی حقیقتیں چھپائے ہوئے ہیں ۔

گو تکنیک کسی فن پارے کے حسن کا ایک نہایت ضروری جزو ہے لیکن ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ محض تکنیک ہی کسی افسانے کو اچھا بنا سکتی ہے ۔ جب تک مواد ، اسلوب اور تکنیک میں ہم آہنگی نہیں ہوتی افسانہ فن پارہ نہیں بنتا ۔ کسی اچھی تکنیک کو بے جوڑ مواد سے جوڑ دیا جائے یا اسے کوئی مبتدی استعمال کرے تو افسانہ یوں معلوم ہوگا جیسے ایک بد صورت کو بے ڈھنگے پن سے خوبصورت لباس پہنا دیا گیا ہے ۔ فن کار اچھا ہو ، تکنیک کا استعمال بھی جانتا ہو لیکن مواد اچھا نہ ہو (مواد سے میرا مطلب موضوع یا خیال نہیں ہے کیونکہ موضوع یا خیال کی اچھائی کے باوجود مواد خراب ہو سکتا ہے) تو اچھی سے اچھی تکنیک بھی بے معنی معلوم ہونے لگتی ہے ۔ تکنیکی جدت جاذب ضرور ہوتی ہے لیکن اگر مواد معمولی ہو اور افسانہ صرف تکنیک کی خاطر لکھا جائے تو بے اثر ہو جاتا ہے ۔ اب احمد عباس کے ''زندگی'' اور کرشن چندر کے '' غالیچہ '' ہی کو لیجیے ۔ احمد عباس نے ایسی تکنیک استعمال کی ہے کہ اس سے ہمیں ایک عظیم اور شاندار چیز کی توقع ہو جاتی ہے ۔ یہ تکنیک تو کسی ناول کے لیے بھی موزوں ہے ۔ تین بالکل ہی الگ الگ چیزوں کو لیا گیا ہے : بچہ ، بوڑھا اور شہر ۔ پھر ان کی داستانیں باری باری سے اس طرح بیان کی گئی ہیں کہ پہلے بچے کی داستان شروع ہو کر ایک جگہ ٹوٹتی ہے تو بوڑھے کی شروع ہو کر ایک جگہ رک جاتی ہے ؛ پھر شہر کی ؛ پھر بچے کی داستان جہاں سے چھوٹی تھی وہیں سے جاری ہو جاتی ہے ؛ پھر بوڑھے کی ؛ پھر شہر کی ۔ بچہ ، بوڑھا ، شہر — ان تینوں میں بظاہر کوئی مناسبت نہیں لیکن وہ چیز جو ان داستانوں میں مشترک ہے وہ یہ ہے کہ تینوں زندگی اور موت کی کشمکش میں مبتلا ہیں ۔ ان تینوں میں ایک اور چیز بھی مشترک ہے کہ ان کے دلوں میں موت سے بچ نکلنے ، زندہ رہنے ، بہتر دنیا

بنانے اور ایک بہتر دنیا میں زندہ رہنے کی تمنا ہے ۔ پھر تینوں داستانوں میں زندگی موت پر فتح پاتی ہے ۔ خیال بہت اچھا ہے ، تکنیک بھی نئی ہے لیکن مواد اتنا ہلکا ہے کہ افسانہ سطحی معلوم ہوتا ہے اور تکنیک کا یہ بڑا سا خول اندر سے بالکل کھوکھلا دکھائی دینے لگتا ہے ۔
'' غالیچہ '' میں بھی ایک نیا خیال اور ایک نئی تکنیک ہے ۔ ''غالیچہ'' کے مالک کی زندگی مختلف ملکوں اور مختلف صحبتوں میں گزرتی ہے ۔ یہ غالیچہ ہر جگہ اس کے ساتھ رہتا ہے ۔ فن کار شاید یہ بتانا چاہتا ہے کہ شہر ، دوست ، محبوبائیں بدلتی جاتی ہیں لیکن یہ غالیچہ اس کا مستقل ساتھی ہے ۔ اس میں اس کی محبت کا خون جذب ہے ، اس کی محبوباؤں کے آنسو جذب ہیں ؛ اس پر اس کے دوستوں کی داستانیں ، اس کے اپنے سارے تجربے کشیدہ ہیں ۔ لیکن یہ سب خوبیاں صرف تکنیک کا تجزیہ کرتے وقت دھیان میں آتی ہیں ورنہ افسانہ پڑھتے ہوئے یہ اثر بالکل نہیں پڑتا ۔ افسانہ پڑھتے وقت تو صرف یہ احساس ہوتا ہے کہ آخر یہ ہے کیا ؟ فن کار کیا کہنا چاہتا ہے ؟ یہ کیسے کردار ہیں ؟ یہ کیسی داستان ہے ؟

ایک ہی تکنیک کہیں کامیاب اور کہیں ناکامیاب بھی ہو سکتی ہے ، جیسے قرۃ العین حیدر کے افسانے ۔ ان کے ہر افسانے کی تکنیک ایک ہی ہے لیکن یہ تکنیک '' ہم لوگ '' اور '' پرواز کے بعد '' میں بہت زیادہ کامیاب ہے ۔ یہ تکنیک بالکل آزاد ہے ۔ کسی طرح کے توازن ، تناسب ، حدود ، ڈیزائن اور پلاٹ سے آزاد ۔ لیکن '' ایں دفترِ بےمعنی'' اور '' لیکن گومتی بہتی رہی '' میں توازن بگڑ گیا ہے ؟ اور '' رقصِ شرر '' میں تو اتنا بگڑ گیا ہے کہ آخری اہم حصہ دوسرے غیر ضروری حصوں میں چھپ کر رہ گیا ہے ۔

مواد معمولی ہو لیکن تکنیک اچھی ہو تو اس سے افسانے میں کچھ جاذبیت تو پیدا ہو جائے گی لیکن بہت اچھا افسانہ نہیں بن سکے گا ۔ اس کے برخلاف مواد عظیم ہو ، افسانے میں گہرائی ہو تو تکنیک کی طرف دھیان ہی نہیں ہوتا ۔ عظیم مواد معمولی سی تکنیک میں

بھی اپنا احساسِ عظمت برقرار رکھتا ہے۔ حیات اللہ انصاری کا "آخری کوشش" بالکل سیدھا سادا بیانیہ ہے لیکن ہم اس کی گہرائی میں ڈوب جاتے ہیں اور اس افسانے کی عظمت اور گہرائی ہماری روح پر چھا جاتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود افسانے کی خوبصورتی اور جاذبیت کو بڑھانے میں تکنیک کو بہت بڑا دخل ہوتا ہے اور تکنیک کی ذرا سی کمزوری ایک بہت اچھے افسانے کے مجموعی اثر کو زائل کر سکتی ہے۔ اختر اورینوی کا افسانہ "تاریک سائے" تفصیل نگاری اور تصویر کشی کا شہکار ہے لیکن ایک ذرا سی تکنیکی خامی کی وجہ سے نامکمل ہو کر رہ گیا ہے، یعنی عرس کا قصہ جو آدھا بلکہ پونا افسانہ ہے صرف ایک دن کا واقع ہے۔ پھر اس کے بعد فہمیدہ کی داستان کئی دنوں تک گھسٹتی چلی گئی ہے۔ صرف وقت کے لحاظ سے ہی یہ افسانہ غیر متوازن نہیں ہو گیا بلکہ فہمیدہ کو بعد میں سارے کرداروں سے الگ کر کے صرف اس کی داستان بیان کر دی گئی ہے اور افسانے کے اجتماعی احساس کو زبردست دھکا لگا ہے۔ آدھا افسانہ وسیع اور کشادہ ہے پھر یک دم تنگ اور محدود ہو گیا ہے۔ فہمیدہ کی داستان کو طویل کرنے کی ضرورت نہیں تھی۔ عرس کے بعد اس کے جاری نہ رہنے پر بھی افسانے کی ساری اہم تفصیلات آ سکتی تھیں اور افسانے کے مقاصد میں کوئی فرق نہیں پڑ سکتا تھا۔ عرسوں کے برے اثرات، مذہب کی آڑ میں گناہ، فہمیدہ کے کردار نگاری اور نورا اور زینی جیسی چنچل لڑکیوں کے ذریعے فہمیدہ میں جنسی کھیل کھیلنے کا جذبہ بیدار ہونا — یہ سب کچھ تو وہیں دکھایا گیا تھا۔ افسانے کے دوسرے حصے کو بھی مختصر کر کے وہیں سمویا جا سکتا تھا اور شاہ ہاشم جیسے پیروں اور پیر زادوں کے کرتوت دکھائے جا سکتے تھے۔ عرس کے موقع پر ہی فہمیدہ کے جنسی جذبات کو شدید طور پر بھڑکا دیا جاتا اور وہیں آسیب ہسٹیریا کے دورے پڑتے ہوئے دکھایا جاتا، یعنی اگر عرس کے دن ہی افسانہ ختم کر دیا جاتا تو بہت مکمل چیز پیدا ہو جاتی۔

دو کہانیاں ایک سی نہیں ہوتیں ـ دو طریقے ایک سے نہیں ہوتے ـ کہانیاں ، جو مختصر قصوں کی طرح ہوتی ہیں ؛ کہانیاں ، جن میں عمل ، ردِعمل اور عروج یکے بعد دیگرے آتے ہیں ؛ کہانیاں ، جن میں افسانہ نگار کہیں دور ، بلندی سے زندگی کا جائزہ لیتا ہؤا دکھائی دیتا ہے ؛ کہانیاں ، جو ایسی معلوم ہوتی ہیں کہ بس زندگی سے تراش کر رکھ دی گئی ہوں اور فن کار نے کاٹے ہوئے ٹکڑے کے کنارے تک گھس کر صاف نہ کیے ہوں ؛ کہانیاں ، جو مجازی یا رمزی ہوتی ہیں ؛ کہانیاں ، جو صرف تصویری ہوتی ہیں ؛ کہانیاں ، جن میں سوچتا ہؤا ذہن دکھایا جاتا ہے ؛ کہانیاں ، جن میں نفسیاتی تجزیہ کیا جاتا ہے ؛ کہانیاں ، جو کچھ نہ کہتے ہوئے بھی سب کچھ کہہ جاتی ہیں ؛ کہانیاں ، جو محض رپورتاژ کے ٹکڑے ہیں — ان گنت کہانیاں ہیں اور ان گنت تکنیکیں ـ

جب کوئی واقع مشاہدے میں آتا ہے تو فن کار آسے من و عن بیان نہیں کرتا بلکہ مشاہدے کے بعد پیش کرنے کے انداز کے متعلق سوچتا ہے اور یہیں حقیقت اور تخیل ہم آغوش ہوتے ہیں ـ موضوع اور تکنیک دونو اہم ہیں لیکن تکنیک مواد کی غلام ہے ، مواد تکنیک کا نہیں ـ ایلزبتھ بون کہتی ہیں : ''کہانی کے لیے ایک ایسا اثر چاہیے جو لکھنے والا شدت سے محسوس کرے اور اس پر لکھنے کے لیے مجبور ہو جائے ـ اس کے بعد نہایت سوچ اور محنت سے اسلوب شناخت کرے ـ''

افسانے کی تعمیر میں تکنیک ایک بڑا ضروری جزو ہے لیکن مکمل اور خوبصورت چیز اسی وقت تیار ہو گی جب مواد اچھا ہو ، اسلوب تحریر اور بیان اچھا ہو ، فن کار ان سب کو اچھی طرح گوندھے کہ یہ ہم آہنگ ہو جائیں اور اسے صناعی اور چابک دستی سے ڈھال کر ایسی مکمل اور خوبصورت شکل دے کہ مواد اور ہیئت میں کوئی فرق نظر نہ آئے اور ہم پڑھ کر یہ نہ کہیں کہ اس افسانے کا مواد یا تکنیک اچھی ہے بلکہ یہ کہہ اُٹھیں : '' یہ افسانہ اچھا ہے !''

رجحانات کا دائرہ

ادب میں نئی نئی تحریکیں اور ہر آن بدلتے ہوئے رجحانات بھی ایک خاص دائرے میں گھومتے ہیں ۔ جو تحریک یا رجحان نیا معلوم ہوتا ہے وہ دراصل ایک گزشتہ رجحان یا تحریک ہی کی ایک نئی شکل ہوتی ہے ۔ سوئی گھوم کر برابر انہی نکتوں پر آتی رہتی ہے اور رجحانات کا ایک دائرہ سا بن جاتا ہے ۔

صدیوں سے رومانٹسزم اور کلاسزم کا چکر برابر قائم رہا ہے اور اب بھی کئی مختلف ناموں سے داخلیت اور خارجیت کا چکر جاری ہے ۔ جدید انگریزی ادب ہی کو لیجیے : جوئس اور ورجینیا وولف گویا ویلس ، بینٹ اور گالزوردی کا ردِ عمل تھے ۔ '' مسٹر بینٹ اور مسز براؤن '' میں ورجینیا وولف نے ان کی خارجی معاشرتی حقیقت نگاری کا مذاق آڑایا اور حقیقت کو ذہن اور روح میں ڈھونڈا ۔ ورجینیا وولف کے لیے زندگی '' ایک قطار میں برابر لگے ہوئے جگ لیمپوں '' کے مانند نہیں تھی بلکہ '' زندگی روشنی کا ایک ہالہ '' تھی ۔ یہ داخلیت کا دور تھا ۔ پھر ان کے ردِ عمل میں بالکل خارجی حقیقت نگاری کا محرک ایک اور گروہ آیا جن میں آڈن ، سپنڈر ، کرسٹوفر اشروڈ ، جارج آرول اور پرنجٹ وغیرہ پیش پیش تھے ۔ پھر دوسری جنگِ عظیم ، زندگی کی تلخی اور نہ ختم ہونے والی مایوسی میں ادیب پھر '' فرار کی راہیں '' ڈھونڈنے لگے ۔ اشروڈ کا سا ٹھیٹ حقیقت نگار ، '' گڈ بائی ٹو برلن '' کا مصنف '' تصوف '' (Mysticism) کی طرف مائل ہو گیا ۔ '' پوائنٹ کاؤنٹر پوائنٹ '' کا مصنف Time Must Have A Stop میں روحانیت کا قائل نظر آنے لگا اور Ape and Essence میں تو نری مادیت کا نتیجہ دیکھ کر آلڈس ھکسلے سنکی بن گیا ۔ ھکسلے نے اپنی اس فینٹسی کا زمانہ مستقبل میں تیسری جنگِ عظیم سے کئی سال بعد کا رکھا ہے لیکن اس وقت بھی دنیا اور انسانیت کی بدستور

ابتر حالت رهتی هے ۔ گراهام گرین کا جهکاؤ شروع هی سے مذهب کی طرف هے لیکن اس دور میں تو مذهب اور اخلاق کے باغی ادیب بهی روحانیت اور مذهب کی عظمت کے قائل هو گئے هیں ۔ سماجی حقیقت نگاری کے مظهر ، '' نیو رائٹنگ '' کے مرتب جان لیهمن نے '' آرفیوس '' (Orpheus) مرتب کرنا شروع کیا جو غنائیت ، تصور اور خیال کے لیے وقف تها ۔ اس رسالے کا مطمحِ نظر یہ رها کہ بڑهتی هوئی مادیت کے برعکس تصوریت کو منوایا جائے ۔ ڈائلن تهامس اپوکلپٹکس (Apocalyptics) کی تحریک میں پیش پیش رهے ۔ اس تحریک کے بارے میں کہا گیا هے کہ جنگ کے دنوں کا فوری ردِ عمل تهی کیونکہ فن کار ان دنوں زندگی کی بے پناہ تلخیوں اور گهناؤنی حقیقتوں سے گهبرا کر فراریت اور رومانیت میں پناہ لے رهے هیں اور یہ کہ اس تحریک کا رجحان انفرادیت کی طرف هے ۔ لیکن خود اس تحریک سے تعلق رکهنے والے اس کی تعریف یوں کرتے هیں : '' زندگی کی بهرپور ، زرخیز نمائندگی کی حامل ایک نئی رومانٹسزم ، ایک وسیع ترهیومن ازم ۔ '' اور متصد یہ بتاتے هیں : '' انسان کی اندرونی اور بیرونی دنیا کی اپنی پوری وسعت ، پورے توازن اور تنوع کے ساتھ مکمل گرفت ۔'' انسان اسی وقت مکمل هے جب وہ سیاہ کو بهی سفید کے ساتھ جانے اور زندگی کے ساتھ موت کو ۔ رحم و ظلم ، جنون و عقل — غرض هر طرح کی متضاد اور معمہ خیز چیزیں جو انسان اپنے اندر اپنی فطرت میں اور باهر خارجی دنیا میں پاتا هے — ان سب کی مصوری کا اس تحریک نے دعویٰ کیا تها ، لیکن یہ تحریک زیادہ دیر تک چل نہ سکی ۔

فینٹسیاں (Fantasies) اور الیگوریاں لکهی جانے لگیں ۔ جارج آرول نے Animal Farm اور 1984 اور ریکس وارنر نے The Professor کی سی اهم سیاسی فینٹسیاں لکهیں ۔ سمبالزم اور دوسری ایسی تحریکیں بهی اسی زمانے میں زور پکڑ گئیں اور ریکس وارنر اور ایڈورڈ اپ ورڈ کا کافکا سے متاثر گروپ ابهرا ۔ افسانے میں رمزیت کے نمائندے ولیم سیانسم کو بهی خوب شہرت حاصل هوئی ۔

اٹلی میں جنگ سے پہلے اور جنگ کے دوران میں فسطائیت کے

خلاف ریلسٹک ناول مقبول تھے ۔ سلونے نے '' تخم ، تہ ، برف '' اور '' فانٹارا '' جیسی چیزیں لکھیں ، گو اب مالرو اور کوئسلر کے ساتھ وہ بھی رجعت پسندوں کی صف میں شامل کر دیا گیا ہے ۔

آج اٹلی میں سب سے مقبول مصنف آلبرتو موراویا (Alberto Moravia) ہے جو Woman of Rome میں سیدھی سادی سماجی حقیقت نگاری کے بعد Conjugal Love ، Augustino اور A Ghost at Noon میں ذہنی اور نفسیاتی حقیقتوں کی کھوج میں لگا رہا اور جس نے اپنی تازہ ترین ناول A Ghost at Noon میں ہومر کے یولیسس اور پنی لوپی کے ازدواجی تعلق کی ایک نئی نفسیاتی تحویل پیش کی ہے ۔ اظہاریت اور باطنیت کے علمبرداروں کو ، جن کا سب سے نمایاں پیشرو ادب میں لوئیگی پیراندیلو تھا ، حیات ، نو ملی ۔ اظہاری اپنے آپ کو فلاسفر کروچے کا شاگرد بتاتے ہیں اور ان کا دعویٰ ہے کہ وہ کروچے کے جمالیاتی اصولوں کے مطابق لکھتے ہیں ، حالانکہ خود کروچے کسی بیرونی وسیلے سے ذریعۂ اظہار کا قائل نہ تھا ۔ کروچے کا خیال تھا کہ آرٹ کے اظہار کا بیرونی طریقہ آرٹ کے اصلی عمل سے کوئی تعلق نہیں رکھتا ۔ کروچے کی جمالیاتی تھیوری یہ تھی کہ حسن اور فن ایک ہیں لیکن '' فن پارے '' کا اس سے کوئی تعلق نہیں ۔ حسن کسی چیز کی صفت نہیں ہے بلکہ ایک اندرونی روحانی عمل سے وجود میں آتا ہے ؛ اور یہ اندرونی روحانی عمل کسی شخص کا جمالیاتی تجربہ ہے (Aesthetic Experience) جس سے وہ کسی چیز مثلاً پھول ، غروب آفتاب ، کسی گیت یا راگ یا کسی شاندار عمارت میں وہ حسن پاتا ہے ۔ اور جس شخص کا ذہن ایسے تجربوں سے مالا مال ہو وہ فنی مزاج رکھتا ہے ۔ کروچے کے نظریے کے مطابق اظہار آرٹسٹ کے ذہن میں آمد (Intuition) ہے ۔ آرٹ وجدان کا ایک اندرونی فعل ہے ۔ ذہن پر کوئی تأثر ثبت ہو جاتا ہے اور اس تأثر کو احساس ، وجدان اور تخئیل ذہن ہی میں ایک خوبصورت شکل دے دیتے ہیں — یہی آرٹ کی اصل تصنیف ہے ۔

جیسے موزارٹ نے کہا تھا : '' میرے خیالات نہیں معلوم کیسے آتے جاتے ھیں ۔ بس ایک رَو کی طرح چلے آتے ھیں ۔ یہ مجھے پسند آئیں تو میں انہیں من میں رکھ لیتا ھوں ۔ اگر میں انہیں اسی طرح پکڑے رکھ سکوں تو وہ ایک دوسرے سے ملتے جاتے ھیں ۔ اور اب میری روح میں آگ پیدا ھو جاتی ھے ۔ اور کوئی بات خلل انداز نہ ھو تو یہ ٹکڑا اور بھی بڑا اور روشن تر ھوتا جاتا ھے ۔ یہ خواہ کتنا ھی طویل ھو یہ میرے ذھن میں مکمل تشکیل پا لیتا ھے ۔ یہاں تک کہ میں اسے اچھی طرح دیکھ سکتا ھوں : ایک حسین منظر کی طرح ، ایک صاف اور واضح خواب کی طرح ۔'' موزارٹ کا یہ تجربہ تو موسیقی اور اوپرا سے متعلق ھے ۔ ایک ضخیم ناول ، ایک شاندار Epic کیسے پورے کا پورا ذھن میں تشکیل پا سکتا ھے ؟ لہذا ادب میں اظہاریوں (Expressionists) نے اپنے لیے کروچے سے ھٹ کر اظہاریت میں اضافے کر لیے ۔

فرانس میں جنگ کے بعد '' خود وجودیت (Existentialism) کی تحریک نے ایک تہلکہ مچا رکھا ۔ '' ایکسپریشن ازم '' کی طرح اس تحریک کا منبع بھی فلسفہ ھے اور اب بھی اس تحریک کے کئی علمبردار فلاسفر بھی ھیں ۔ ژاں پال سارتر کے بعض مخالف کہتے ھیں کہ اس کے اصول سیدھے ھیگل سے اخذ کیے گئے ھیں ، لیکن معاملہ اس کے برخلاف ھے کیونکہ فلسفۂ '' خود وجودیت '' کی ابتدا ھی یوں ھوئی کہ ڈینش فلاسفر کیرکے گارد نے ھیگل کے جدلیاتی نظریے System of Dialectics) کی سخت مخالفت کی ۔ اس تحریک میں ھیڈیگر ، جیبریل ، رسل ، شیلر وغیرہ کے نام نمایاں ھیں ، لیکن آج حیرت انگیز طور پر چونکانے والا نام تو سارتر ھی کا ھے ۔

قوتِ نمو کا پرچار اس مدرسۂ فکر کا طرۂ امتیاز ھے ۔ کیرکے گارد کا قول ھے : ''.Truth is Subjectivity '' ھر ایک کے وجود کی حقیقت انسان کے '' باطن '' سے نکلتی ھے ۔ فلسفۂ خود وجودیت کا سب سے بڑا جزو اصول یہ ھے : Existence Preceeds Essence اور اسی سے نکلا ھوا منطقی نتیجہ : ''.Man is What He Wills ''

ژاں پال سارتر نے چاقو کی مثال دیتے ہوئے اس کی یوں تشریح کی ہے کہ چاقو کا " وجود " اس کے بنانے والے کے ذھن میں پہلے ہی موجود ہوتا ہے اور بعد میں خام مواد کی مدد سے وہ اسے مادی تشکیل دیتا ہے - لیکن آدمی کے ساتھ یہ ہوتا ہے کہ وہ مادی شکل میں پہلے ہی موجود ہوتا ہے اور اس کے بعد وہ خود اپنے آپ کو بناتا ہے - انسان ابتدا میں کچھ نہیں ، انسانی فطرت کوئی چیز نہیں - آدمی اپنے آپ کو ، اپنی زندگی کو خود بناتا ہے - ایگزسٹنشلزم بڑا زندہ فلسفہ ہے - کم از کم ادب میں تو یہ بڑے زندہ اور جاندار طریقے سے پیش ہؤا ہے - " خود وجودیت " زیادہ تر تھیٹریکل رھی ہے اور یہ فلسفہ سب سے واضح طور پر ڈراموں میں پیش ہؤا ہے - اور خود سارتر بھی اپنے ناولوں سے زیادہ ڈراموں میں کامیاب ھیں ، جن میں بے پناہ قوت ہے - اپنے مشہور ڈرامے The Flies میں سارتر نے یونانی ٹریجڈی کے کردار " اوریسٹس " کو Existential ھیرو کے لیے چنا ہے اور یونانی ٹریجڈی کے اس ھیرو سے بالکل مختلف ایک نئے اوریسٹس کی تخلیق کی ہے - سارتر کے ڈرامے میں اوریسٹس ایک لڑکی کی شکل کا نازک ، نرم طبیعت ، اخلاق پابندیوں کے ماحول میں پلا لڑکا ہے - یہ گویا اس کا Essence ہے اور صحیح معنوں میں اس کا وجود اس وقت بنتا ہے جب وہ ایک اچانک "عزم" کے ساتھ ایک دوسری ھی ہستی بن جاتا ہے - وہ بن جاتا ہے کہ خود Zeus پکار اٹھتا ہے :

" ایک وقت کے پورا ہونے کے بعد ایک انسان آنے والا ہے ، ایک ایسا انسان جو میری (یعنی خدا کی) افتاد کا اعلان کرتا - اور تم ، اوریسٹس ، ایسا معلوم ہوتا ہے تم وہ انسان ہو -"

اسی طرح آندرے ژید نے ایک نئے تھیسئس (Theseus) کی تخلیق کی - قدیم ادب سے پرانے ھیرو اور کہانیاں لے کر انہیں ایک نئے انداز میں لکھنے اور نئے معنی دینے کے اس رجحان نے بھی کافی ترقی کی - کاکٹو (Coctoau) نے Infernal Machine میں Oedipus کی داستان نئے طرز سے رقم کی - انوئی (Anouilh) نے انٹیگونی کو ایک

نیا کردار عطا کیا؟ آرفیوس اور یوریڈیس کو اس نئے زمانے میں ایک نیا جنم دیا۔ اسی طرح امریکہ میں یوجین اونیل نے Mourning Becomes Electra میں اس المیہ یونانی خاندان کو سارے کا سارا موجودہ زمانے میں منتقل کیا اور اس کے ہر کردار کا موجودہ بدل پیش کیا۔

حتیٰ کہ روس میں بھی، جہاں جنگی اور انقلابی ادب اس زور شور سے پیش ہو رہا تھا، چند ادیبوں کی توجہ پرانی تاریخ کی طرف مبذول ہوئی۔ چنانچہ V. Yan نے پرانے درویشوں کی قصہ گوئی کا طرز اختیار کر کے ''چنگیز خاں'' اور ''باتوخان'' لکھا۔ ''روڈ ٹو کیالواری'' کے خالق الیکس ٹالسٹائی نے ''پیٹر دی گریٹ'' کو موضوع بنایا۔

ایک اور تحریک، جو سمبالزم، ایکسپریشن ازم اور Existentia-lism کی طرح باطن سے تعلق رکھتی ہے، ''سرریلزم'' کہلاتی ہے۔ یہ تحریک ۱۹۱۹ء میں شروع ہوئی تھی۔ اس وقت سرریلزم کا اصول یہ تھا: ''خیال سادہ سے بلندتر اور بالاتر ہے۔'' بعد میں آگے چل کر سرریلزم کے معنی ''اپنی اصل شکل میں خیال کی 'رو' '' لیے گئے۔ اپنی اصلی شکل میں خیال — جب کہ وہ کسی عقلی یا جمالیاتی یا اخلاقی پابندی یا رکاوٹ کے بغیر انسانی دماغ میں اپنا سلسلہ جاری رکھتا ہے۔ ان سب داخلی رجحانات میں فرد کے باطن، ذہن اور روح کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔

اردو میں یہ مختلف رجحان الگ الگ تحریکوں کے طور پر نہیں ابھرے۔ گو اردو کے نئے ادب میں بہ یک وقت ان میں سے کئی رجحانوں کی جھلک دکھائی دیتی ہے لیکن ۱۹۳۶ء کی نئے ادب کی تحریک کا سب سے نمایاں رجحان ''سوشل ریلزم'' (سماجی حقیقت نگاری) رہا جس میں خارجی ماحول کی عکاسی اور موجودہ دور کی اپنی سیاسی اور سماجی مسئلوں کے ساتھ پیش کش تھی۔

دوسرے مختلف رجحانات اردو کے بعض منفرد اور وقیع افسانہ نگاروں کے ہاں پائے جاتے ہیں جنھوں نے شروع ہی سے اپنا اپنا ایک الگ انداز بنا لیا تھا۔ ان میں احمد علی، حیات اللہ انصاری، محمد

حسن عسکری کے نام نمایاں ہیں۔ نئے ادب کی سب سے پہلی ضبط شدہ کتاب '' انگارے '' میں احمد علی کے افسانے سرریلسٹک تھے۔ احمد علی ہمارے ہاں '' رمزیت '' کے سب سے بڑے نمائندہ ہیں۔ '' قید خانہ '' اور اس مجموعے کے دوسرے افسانوں میں احمد علی نے بڑی کامیاب رمزی چیزیں پیش کی ہیں۔

'' شعور کی رَو '' عسکری صاحب سے وابستہ ہے اور انہوں نے اردو میں اس کی کامیاب پیش کش کی لیکن بعد میں ناپختہ کار لکھنے والوں نے اس اصطلاح کو صحیح طور پر سمجھے بغیر اس طریقۂ اظہار کو یونہی استعمال کرنا شروع کر دیا۔

'' اظہاریت '' کہیں کہیں عزیز احمد کے ہاں نظر آتی ہے۔ جاوید اقبال نے اپنے تمثیلچوں میں اظہاریت کو کامیابی سے اپنایا ہے اور بعض اچھوتی چیزیں لکھی ہیں۔

حیات اللہ انصاری نے اپنی حالیہ تحریروں: '' شکرگزار آنکھیں'' اور '' ماں بیٹا '' میں اظہاری اور رمزی طرز اظہار اختیار کیا ہے۔ حتیٰ کہ منٹو کے سے ٹھیٹ حقیقت نگار نے بھی '' سڑک کے کنارے '' کا سا افسانہ لکھا جو سارے کا سارا ذہنی کیفیات اور جذباتی ہلچل سے مرتب ہے۔ منٹو کے ایک اور افسانے '' فرشتہ '' میں Hallucination اور بھیانک خواب کی کیفیت ہے۔ انتظار حسین کے ''چاندگہن'' میں وہ عجیب سی '' انفعالی کیفیت '' حلول ہو گئی ہے جسے سارتر نے Nansea کا نام دیا ہے۔

چنانچہ اس طرح کے داخلی رجحانات ہمارے ادب میں ایک تحریک کے طور پر نہیں ابھرے بلکہ چند منفرد، شعوری فن کاروں نے انہیں اپنانے کی کوشش ضرور کی ہے۔

زمانے کے ساتھ ساتھ اور زمانے کے مزاج کے ساتھ ساتھ ادبی رجحانات بدلتے رہتے ہیں۔ ادب زندگی کا ترجمان ہے اور ادب اس وقت دائمی ادب ہوتا ہے جب وہ اپنے زمانے کی زندگی کا اس زندگی سے رشتہ قائم کر سکے جو ازل سے ہے۔

طویل مختصر افسانہ

(ایک الگ ادبی صنف)

طویل مختصر افسانے کی ایک جداگانہ آرٹ فارم کی حیثیت سے کوئی قطعی تعریف نہیں ہے اور نہ اس کے حدود متعین کیے گئے ہیں ۔ بس یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ مختصر افسانے اور ناولٹ کی درمیانی صنف ہے ۔ لیکن طویل مختصر افسانے اور مختصر افسانے میں ایک طرف ، اور دوسری طرف طویل مختصر افسانے اور ناولٹ میں کوئی ایسا خطِ فاصل نہیں ہے کہ ہم یقین کے ساتھ یہ کہہ سکیں کہ مختصر افسانہ یہاں آن کر رک جاتا ہے اور یہاں سے طویل مختصر افسانے کی سرحد شروع ہوتی ہے اور اس سے آگے ناولٹ کے حدود ہیں ۔

کبھی ناول کا تصور ٹالسٹائی کی War and Peace ، دستوسکی کی The Brother Karamazov ، ہرمن میل ول کی Moby Dick ، فیلڈنگ کی Tom Jones اور ڈکنس کی Bleak House جیسی ضخیم اور عظیم کتابوں سے وابستہ تھا ۔ آج جب ناول تک فرانسواز ساگاں کے ناول یا راب گرئیے کی Jealousy کے اختصار میں سمٹ آیا ہے تو طویل مختصر افسانے کے حدود کہاں تک متعین کیے جا سکتے ہیں ؟

یہاں سوال صرف اختصار اور طوالت کا نہیں ہے ۔ چنانچہ کامیو کی La Chute (The Fall) یا ہیمنگوے کی The Old Man and the Sea سو سواسو صفحوں کی کتابیں ہیں پھر بھی ان کا شمار ناولوں میں ہوتا ہے کیونکہ ان کا موضوع بڑا ہے ؛ زمان و مکان اور پس منظر کی (ظاہری نہیں) مرکزی وسعت لا محدود ہے اور ایک ، تنہا کردار یہاں انسان کی علامت ہے ۔ کامیو کی The Fall انسان کی آفتاد ہے ۔ اس کا مرکزی کردار ، جج ، خود اپنے کردار کا جج ہے اور جب اس کا ضمیر جاگ اٹھتا ہے وہ " خود معائنہ " کے موڈ میں اپنی

اخلاق گراوٹ ، اپنی ریاکاری کا معائنہ کرتا ہے ۔ یہ کردار کوئی انفرادی کردار نہیں بلکہ موجودہ دور کا انسان ہے ۔

اسی طرح ہیمنگوے کے The Old Man and the Sea میں مرکزی کردار ، بوڑھا ماہی گیر ، انسان کا اسم ہے اور سمندر زندگی کی علامت ہے ۔ حسین ، بے کراں ، لا محدود ، بے پناہ گہرائیوں کی حامل زندگی ؛ ساتھ ھی پُرپیچ اور خطرناک ، جس سے انسانی قوت نبرد آزما ہوتی ہے ۔ کسی بڑے مقصد کے حصول کے لیے انسان کی مسلسل جد و جہد ، مخالف قوتوں سے ٹکر لینے کی ھمت ، انسانی قوت برداشت اور انسان کی عظمت و بلندی اس ناول کی مرکزی تھیم ہے ۔ لہذا کامیو اور ہیمنگوے کی یہ دو کتابیں باوجود اختصار کے ناولٹ ھی نہیں ناول بھی تسلیم کی جا سکتی ھیں ۔

البتہ فرانسواز ساگاں کی ناولیں عموماً ایک انفرادی تجربہ تک محدود ھیں ۔گو یہ تجربہ ایک مکمل تجربہ ہوتا ہے اور اس کی پیش کش بڑی حد تک تسکین بخش لیکن یہ بہر حال چھوٹے ، واحد ، انفرادی تجربے ھیں ۔ چنانچہ صرف Bonjor Tristesse ان میں ناول کہی جا سکتی ہے کیونکہ اس میں طرزِ زندگی ، زندگی کے معیار و اقدار کی تبدیلی کا امکان پیدا ہوتا ہے ۔ یہ سب کچھ این کے کردار میں مضمر ہے جو باپ بیٹی کی غیر ذمہ دارانہ ، غیر متوازن اور کج رَو زندگی میں سنجیدگی ، توازن اور ربط پیدا کرنے کی ذمے داری اپنے سر لیتی ہے ۔ این کی موت کے بعد باپ بیٹی اپنی اسی بے راہ روی پر واپس آ جاتے ھیں ۔ پھر بھی این کی یاد اپنی کسک چھوڑ جاتی ہے اور انہیں غم آشنا کر دیتی ہے اور غم سے شناسائی ان کی آزاد ، افراط و تفریط کی زندگی میں تھوڑی سی سنجیدگی ضرور پیدا کر دیتی ہے ۔ یہاں دو طرح کی طرزِ زندگی اور معیار و اقدار کا تصادم ہے ۔ لہذا اس کتاب کا موضوع زیادہ اہم اور تھیم مکمل ہے ۔ برخلاف اس کے Un Certain Sourire اور Aimez Vous Brahms میں زیادہ سے زیادہ ایک انفرادی ، عارضی تجربہ ہے ۔ یہ دونوں کہانیاں ایک طرح

سے ''پوائنٹ کاؤنٹر پوائنٹ'' ہیں — ایک ہی سکے کے دو رخ ۔ چنانچہ پہلی میں ایک نوعمر لڑکی کی آدھیڑ ، تجربہ کار مرد کی طرف کشش ہے تو دوسری میں ایک نوجوان مرد کی ایک mature عورت سے مجنونانہ چاہت ۔ البتہ Aimez Vous Brahms میں جذباتی ، ذہنی اور فنی اعتبار سے زیادہ پختہ کاری ہے ۔ یہاں بھی عورت ہی کا تجربہ رقم ہے جو اس عارضی تجربے سے نکل کر اپنے ہم عمر مرد کے ساتھ معمول کی زندگی کی طرف واپس لوٹ آتی ہے ۔ ان دونوں کہانیوں میں مرکزی کردار کی اندرونی کش مکش بھی ہے اور تھوڑی سی ہلچل کے بعد معمول کی طرف واپسی تکمیل کا احساس دلاتی ہے ۔ تاہم یہ دونوں کہانیاں زیادہ سے زیادہ ناولٹ کے حدود میں آتی ہیں ۔

یا پھر راب گرئیے کو لیجیے جس نے فرانسیسی فکشن میں ایک نئے اسکول کی بنا ڈالی ہے اور ناول میں جدید ترین تجربہ کیا ہے جو مصوری سے مشابہ ہے ۔ ان کی کتاب Jealousy ، جس کو ناول کہا گیا ہے ، یہی کوئی نوے صفحوں کی کتاب ہوگی ۔ اس کتاب کا موضوع Obsession ہے ، یعنی جنسی رقابت ، اور مرکزی کردار ایک وہم سے مغلوب ذہن ہے ۔ دوسرے دو کردار ، بیوی اور رقیب ، صرف اس حد تک اپنا وجود رکھتے ہیں جس حد تک کہ وہ اس کے ذہن میں آتے ہیں ۔ آن کے اپنے جذبات و احساسات ، آن کی اپنی کوئی الگ شخصیت نہیں ہے ؛ اور شوہر کی حیثیت بھی ایک غائبانہ وجود کی ہے ، حالانکہ وہ سارے ناول پر چھایا ہؤا ہے اور وہی ذہن ہے اور وہی آنکھ ۔ مکانی حد اتنی مختصر کہ کیمرے کی آنکھ کے فوکس میں آسکے ۔ اس فوکس سے باہر جو کچھ ہے وہ ناول کے دائرے سے باہر ہے ۔ مکاں کی طرح زماں بھی مختصر ، کیونکہ یہ Obsessed ذہن ایک مختصر عرصے میں گزرے ہوئے اور خصوصاً ایک دن کے واقعات کو بار بار دہراتا ہے — ہر مرتبہ ایک نئی اہمیت (Emphasis) کے ساتھ ۔ کہانی کے کلائمکس پر قتل بھی واقعتاً نہیں ذہن ہی ذہن میں وقوع پذیر ہوتا ہے ۔ چنانچہ کردار و عمل ، جذبات و احساسات ،

واقعات و حادثات سے یکسر عاری یہ کتاب محض خارجی تصویروں کا ایک مرقع ہے۔ آنکھ جب ان اشیاء کی تصویروں کو دیکھتی ہے تو ذہن میں کون کون سے تلازم پیدا ہوتے ہیں؟ یہ ذہن دراصل کیا سوچتا ہے؟ اور سوچنے والے کے دل میں کیسا جذباتی طوفان بپا ہے؟ ان سب کا اندازہ خود قاری کو لگانا پڑتا ہے۔ ایک ذہین قاری کی نظر ہی ان باتوں تک پہنچ سکتی ہے۔ Jealousy ایک ایسی کتاب ہے جو قاری سے حد درجہ تعاون کی طلب گار ہے۔

راب گرئیے کے تجربے کی نوعیت انوکھی اور جاذب ہے لیکن Jeal-ousy کو اور کچھ سہی لیکن ناول ماننے میں ذرا تامل ہی ہوتا ہے۔ جدید ناولٹ یا "ناویلا" کی اس سے کہیں کامیاب مثال ابرام ٹرٹز کی کتاب A Trial Begins ہے۔ جدت کی یہاں بھی کوئی کمی نہیں، بلکہ فنی تجربے کی جدت کے اعتبار سے یہ نیا روسی ادیب پیاسٹرناک سے بھی آگے بڑھ گیا ہے اور ایک روسی ادیب کے قلم سے ایسی ناولٹ کچھ کم حیرت انگیز نہیں۔ یہ ناولٹ کافکا کی سی رمزیت اور ابہام سے شروع ہوتی ہے، پھر واقعیت میں بدل جاتی ہے؟ کہیں کہیں اس میں جدید فن مصوری اور سنگ تراشی کی سی Grotesque کیفیت ہے۔ تاہم یہاں روایت اور جدت ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ کئی واقعات اور کئی کردار باری باری آگے بڑھتے اور تکمیل کو پہنچتے ہیں۔ ایک فضا پیدا ہوتی ہے اور کہانی تسلسل کے ساتھ ابتدا سے انتہا تک پہنچتی ہے۔ روایتی اعتبار سے A Trial Begins میں ناولٹ کے وہ سارے لوازمات موجود ہیں جو راب گرئیے کی Jealousy میں نہیں پائے جاتے۔ Jealousy کو طویل مختصر افسانہ بھی کہیں تو بے جا نہ ہوگا۔

مندرجہ بالا مثالوں سے میرا یہ مطلب نہیں کہ موجودہ دور میں ناول کی رو ہی یہی ہے۔ فرانس ہی میں سمون د بووار کی تازہ ترین ناول Mandarins، جس میں دوسری جنگ عظیم کے بعد کی انٹلکچوئل فضا ہے اور جس کے کردار زیادہ تر فرانس کے ہم عصر ادیب اور

دانشور ہیں ، کوئی آٹھ سو صفحات کی ضخیم کتاب ہے - اور انگلستان میں ۱۹۵۰ء کے Angry Young Men کی چھوٹی (بہ لحاظ ضخامت ، وسعت و گیرائی) کتابوں : John Braine : Room at the Top ، John Wain : Hurry on Down ، Kingsley Amis : Lucky Jim کے مقابلے میں لارنس ڈریل نے اپنی Alexandria Quartet لکھی اور اس ضخیم چار جلدی ناول (Tetrology) نے آج دنیائے ادب میں ایک تہلکہ مچا رکھا ہے - امریکہ کے Bert Generation کے جیک کردوک اور ان کے ساتھی نے On the Road اور Dharma Bums جیسی لاکھ "بائیلیں" لکھ ڈالیں-ایک ولیم فاکنر کے Town اور Hamlet کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے- ایسے میں فرانسواز ساگاں یا راب گرئیے وغیرہ کی کتابیں ناول کی روایت سے ہٹی ہوئی Minor Off Shoots ہی کہی جا سکتی ہیں-اگر انہیں ناول نہیں ناولٹ کے حدود میں دیکھا جائے تو ان کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں -

لہذا روایتی اعتبار سے ہم فکشن کی قسموں میں مختصر افسانے سے طویل مختصر افسانے اور ناولٹ سے ناول تک بتدریج زیادہ وسعت و گیرائی ، وسعتِ مکانی ، طویل تر دورانِ زمانی ، بڑے کینوس اور بھرپور زندگی کی پیش کش کی توقع رکھتے ہیں — اور یہی خصوصیات طویل مختصر افسانے کو مختصر افسانے سے ممیز کرتی ہیں -

خام زندگی سے کتا ہؤا ایک چھوٹا سا ٹکڑا بھی مختصر افسانہ بن سکتا ہے-طویل مختصر افسانے کے لیے ایک تکمیل کا احساس اور زیادہ بھرپور زندگی کی پیش کش لازمی ہے -

مختصر افسانہ ایک چھوٹے سے نکتے کو پوری شدت اور قوت کے ساتھ گرفت میں لے سکتا ہے ، جیسے خوردبین کی آنکھ اور محدب شیشے سے چھوٹی سے چھوٹی شے کی تفصیل نظر آتی ہے جو اپنی جگہ ایک خاص اہمیت رکھتی ہے - صرف چند لمحات ، تین منٹ کی ٹیلی فون پر گفتگو ، ایک چھوٹی سی تبدیلی ، ایک موڈ ، ایک کیفیت — یہ سب مختصر افسانے کے موضوع بن سکتے ہیں - طویل مختصر افسانہ بجائے ایک

چھوٹے سے حصے کو فوکس میں لانے کے وسیع کینوس پر وسیع پس منظر کو سمیٹتا ہے۔

مختصر افسانے میں ایک لمحے کی بھی بڑی اہمیت اور وقعت ہے۔ وقت کا شدید ارتکاز یہاں یوں ہوتا ہے جیسے ایک لمحے میں ساری زندگی سمٹ آئی ہو یا جیسے زندگی ایک نکتے پر آن کر رک گئی ہو۔ وقت کا طویل دوران طویل مختصر افسانے کی ایک اور خصوصیت ہے۔ زمانی دوران زیادہ طویل نہ بھی ہو تو یہاں وقت کا دھارا دھیرے دھیرے بہتا نظر آتا ہے، جیسے وقت اپنی بیرونی حقیقت میں رواں ہے۔ لمحے اور دن، ماہ و سال گزراں ہیں۔ طویل مختصر افسانے میں برسوں کی، ایک مکمل زندگی کی، ایک پورے دور کی داستان سما سکتی ہے۔

یوں تو طویل مختصر افسانہ تو درکنار ناول تک کا وقفہ اتنا مختصر ہو سکتا ہے کہ اس کی پوری معیاد صرف ایک دن کی ہو، جیسے جیمس جوئس کے "یولیسس" میں، لیکن یہاں یہ ایک دن کا دوران صرف ظاہری وقت ہے۔ ایک عام دن کی، روزمرہ زندگی کی معمولی سے معمولی تفصیل سے لے کر پیدائش اور موت تک "یولیسس" میں کیا کچھ نہیں ہے؟ جیسے صدیوں کا عرفان ایک دن کے تنگ حدود میں بند کر دیا گیا ہو۔

اسی طرح طویل مختصر افسانے میں بھی وقت کا ظاہری وقفہ مختصر ہو سکتا ہے۔ چنانچہ چیخوف کے مشہور طویل مختصر افسانے Steppe میں وقفہ ایک فاصلہ طے کرنے یا ایک جگہ سے دوسری جگہ جانے تک کا ہے لیکن یادوں کا لامتناہی سلسلہ وقت کے کتنے ہی طویل دور کو گھیر سکتا ہے۔ کرشن چندر کا "حسن اور حیوان" اور حسن عسکری کا "چائے کی پیالی" اسی نوعیت کے افسانے ہیں جن میں وقفہ ایک فاصلہ طے کرنے کا ہے۔ یادوں کا سلسلہ انہیں طویل بناتا ہے، تلازمِ خیالات سے چائے کی پیالی میں طوفان اٹھتا ہے اور "شعور کی رَو" ہے کہ بہتی ہی چلی جاتی ہے۔

ہیمنگوے کے مشہور طویل مختصر افسانے The Snows of

Kilimangaro میں وقفہ چند دنوں کا ہے لیکن یہ چند دن ہیری کی زندگی کے آخری دن ہیں ؛ اور موت کے قرب کا احساس ہیری کے ذہن میں اس کی ساری زندگی دہراتا ہے ۔ اس کی ذاتی زندگی — محبتیں اور ہوسناکیاں ، اُن تمام عورتوں کی یاد جو یکے بعد دیگرے اس کی زندگی میں آئی تھیں ؛ اس کی ادبی زندگی — وہ کتابیں جو لکھی گئیں ، وہ تحریریں جنہیں لکھنے کی حسرت ہی رہی ، اور اب موت کے ان آخری لمحوں میں تخلیق کی شدید تحریک ؛ پھر جنگ کے بحرانی دور کی یادیں — دورانِ جنگ میں انسانی کردار کی بلندی اور انسانی اخلاق کی گراوٹ کے مظاہرے ، جنگ کی تباہ کاریاں ، لاکھوں انسانوں کی موت ، اور صرف جسم کی موت نہیں انسانی روح کی موت — خود نزع کے کرب و اضطراب میں ہیری کا ذہن یہ سب کچھ سوچتا ہے ، یہ ساری تصویریں دیکھتا ہے اور یوں یہ تین چار دن کی کہانی ایک زندگی ، ایک دور کی داستان بن گئی ہے ۔

ایک بڑے ادیب کی زندگی کا آخری دور ٹامس مان کے Death in Venice کا موضوع ہے ۔ اس کہانی کا شمار دنیائے ادب کی بہترین اور بلند پایہ طویل کہانیوں میں ہوتا ہے ۔ وقت کا ظاہری وقفہ یہاں بھی مختصر ہے — بس وینس میں قیام کے چند دن — لیکن وقت یہاں بہت آہستہ آہستہ آگے بڑھتا معلوم ہوتا ہے اور پھر افسانے کا وزنی پن اور بیان ٹامس مان کا جو جوزف (Joseph and his Brethren) کے ایک جگہ بیٹھ کر اٹھنے تک ایک سو بیس صفحات کا بیانیہ لکھ سکتے ہیں !

Death in Venice میں کہانی ہی اس نکتے سے شروع ہوتی ہے جہاں اس ادیب کی ادبی زندگی عروج پر پہنچ چکی ہے لیکن زندگی ڈھل رہی ہے ۔ اس کے تھکے ہوئے مضمحل وجود میں ایک مرتبہ پھر جان سی آ جاتی ہے جب وینس کے دورانِ قیام میں اسے ایک نوعمر حسین لڑکے سے شدید لگاؤ ہو جاتا ہے ۔ اس افسانے میں رمزی معنویت یوں ڈھونڈی گئی ہے کہ یہ نو عمر لڑکا گویا ادیب کی اپنی انانیت

اور نارسیسیت کی علامت ہے اور اس کے اپنے وجود کا ایک حصہ ہے۔ حتیٰ کہ جب اس سے جدا ہونے کی نوبت آتی ہے تو ادیب کی زندگی ہی ختم ہو جاتی ہے۔

ٹامس مان کا انداز بیان اور اسلوب نگارش ہی کچھ ایسا ہے کہ مختصر افسانے کے لیے موزوں نہیں۔ ویسے بھی جن بڑے ادیبوں کے پاس ایک فلسفہ ، ایک گہرا تصور ہے ان کے اظہار کے لیے مختصر افسانے کی بہ نسبت طویل کہانی کی صنف زیادہ مناسب ہے۔

Death in Venice کے معمر ادیب کی طرح ایون بونن کے ''سان فرانسسکو کا جنٹلمین'' (Gentleman From Sanfrancisco) بھی اپنی ڈھلتی ہوئی زندگی کے آخری دن عیش و آرام سے گزارنے کی خاطر سیر و سیاحت کے لیے نکل پڑتا ہے۔ جہاز کا سفر رمزی معنوں میں زندگی کا سفر بھی ہو سکتا ہے ، لیکن اس سفر میں اس کی زندگی ہی ختم ہو جاتی ہے۔

دوران سفر میں اسے ہر طرح کا عیش مہیا ہے۔ اُس کی دولت اور شرافت نسب کی بنا پر لوگ اس کی عزت کرتے ہیں۔ اس کی اچانک موت واقع ہوتی ہے تو اس کے وہی ہم سفر اسے ایک ناگوار واقعہ تصور کرتے ہیں ، جیسے ان کی اپنی ذاتی توہین ہوئی ہو اور اُسے انتہائی ذلت کے ساتھ تارکول کے بکس میں جہاز کے تہ خانے میں پھینک دیا جاتا ہے۔ اُس کا یہ سفر واپسی ، جو موت کا سفر ہے ، کتنا اہانت آمیز اور عبرتناک ہے !

ٹامس مان کا Death in Venice ، ایون بونن کا Gentleman From Sanfrancisco اور جیمس جوئس کا : The Dead جو انسانی زندگی ، اس کے نشیب و فراز اور موت وحیات سے متعلق افسانے ہیں ؛ بڑے پایہ کے طویل مختصر افسانے تسلیم کیے گئے ہیں۔

موت کا تأثر جیمس جوئس کے شاہکار طویل افسانے The Dead میں اور ہی نوعیت کا ہے۔ ایون بونن کے افسانے میں بجائے موت کے احترام کے اہانت ہوتی ہے۔ The Dead میں موت وقعت و احترام

کے قابل ایک ایسی عظیم حقیقت ہے جس کی بلندی سے سوسائٹی میں اونچی جگہ ، مرتبہ ، غربت اور امارت کا فرق — یہ سب چھوٹی اور حقیر چیزیں معلوم ہوتی ہیں ، حالانکہ یہاں موت ایک رقیب کی موت ہے ۔ موت کے احساس سے جذبۂ رقابت ، احساس برتری اور انا — سب مٹ جاتے ہیں اور مرکزی کردار ، گبرئیل ، کے دل میں ایک نیا ہمہ گیر ہمدردانہ جذبہ پیدا ہوتا ہے اور وہ اپنی انانیت کو بھول کر ، بجائے اپنی ہی ذات کے ، دوسروں کے بارے میں بھی سوچتا ہے ۔ پھر یہ رحم کا جذبہ ایک انانیت حاصل کر لیتا ہے اور زندوں کو ، مردوں کو ، ساری نسلِ انسانی کو ، ساری کائنات کو اپنی ہمہ گیر وسعت میں لپیٹ لیتا ہے ۔

کسی مغربی نقاد نے جوئس کے اس افسانے کو کیتھرین مینسفیلڈ کے Bliss سے مماثل کیا ہے ۔ میری اپنی رائے میں یہ مماثلت بہر کیف ظاہری مماثلت ہے ، بلکہ ان دونوں افسانوں کے موازنہ سے بجائے خود یہ ثابت کیا جا سکتا ہے کہ جوئس کا افسانہ ایک نہایت کامیاب اور مکمل طویل مختصر افسانہ ہے ۔

دونوں افسانوں میں دن کے آغاز سے اور پارٹی کے دوران میں مرکزی کردار کے ایک خاص جذبے ، ایک خاص موڈ ، ایک خاص کیفیت کا ابھار ہے ۔ پارٹی کے اختتام پر اس موڈ پر ایک کاری ضرب پڑتی ہے ۔ چنانچہ Bliss کی ہیروئن کا بڑھتا ہؤا جوش ، ولولہ انگیزی اور شدید مسرت کا احساس اداسی میں تبدیل ہو جاتے ہیں جب وہ پارٹی کے اختتام پر اپنے شوہر کو کسی اور عورت کی طرف متوجہ دیکھتی ہے ۔ جوئس کے افسانے میں بھی پارٹی اور پارٹی کے دوران کے واقعات ، یعنی گبرئیل کی شمولیت ، اس کی کامیابی ، اس کی تقریر کا اچھا اثر ، اس کی بیوی میں حسن و خوبی اور بیوی سے اس کے خوشگوار تعلقات کا احساس — یہ سب گبرئیل کے ایک خاص موڈ پر اثر انداز ہونے کے لیے لائے گئے ہیں ۔ آغاز سے جس کی تعمیر ہوئی ہے وہ گبرئیل کی انا ہے اور اس انا پر اچانک ایک ضرب کاری لگتی ہے جب پارٹی سے

واپسی پر گبرئیل کو علم ہوتا ہے کہ اس کی بیوی کا کوئی اور چاہنے والا بھی تھا جس نے اُس کی محبت میں جان بھی دے دی تھی ۔ یہاں تک ان دونوں افسانوں میں کچھ مماثلت ضرور پائی جاتی ہے لیکن بعض تفصیلوں اور موقعے (Situation) کی ظاہری مناسبت کی بنا پر ان کا مقابلہ نہیں کیا جا سکتا ۔ کیتھرین مینسفیلڈ کا افسانہ حسین اور پُر کیف سہی ، جوئس کے افسانے کی بڑائی مسلم ہے ۔

کیتھرین مینسفیلڈ کا افسانہ ایک کیفیت کو ابھارتا ہے اور اس پر کاری ضرب دے کر دفعتاً ختم ہو جاتا ہے ۔ Bliss کے اختتام کی حیثیت ایک اچانک موڑ (Twist) سے زیادہ کی نہیں ہے ۔ جوئس کا افسانہ ایک ضرب پر ختم نہیں ہوتا بلکہ اس کے مابعد تأثر ایک اہم باطنی تغیر کی طرف بڑھتا ہے ۔ The Dead کے پُر معانی ، عمیق ، مکمل اختتام پر خواب گاہ کے دریچے سے گرتی ہوئی برف کا منظر گبرئیل کو آخری Descent کی یاد دلاتا ہے ۔ اس کی آنکھیں نمناک ہو جاتی ہیں ، دل پگھل سا جاتا ہے اور ایک ہمہ گیر جذبے سے معمور جب گبرئیل سونے لگتا ہے وہ اس گبرئیل سے بہت مختلف ہوتا ہے جو دن کے آغاز میں تھا ، ابتداء سے جس کی انا کی تعمیر ہوئی تھی ، کیونکہ اس کی باطنی ہستی میں ایک نہایت اہم تبدیلی واقع ہوتی ہے اور اس کی انانیت آفاقیت میں تحلیل ہو جاتی ہے ۔ The Dead میں تکمیل کا احساس بدرجۂ اتم موجود ہے اور مرکزی تھیم گہری اور ہمہ‌گیر ہے ۔

کچھ عرصہ پہلے اپنے ’’ نیادور ‘‘ (خاص نمبر ۲۱ - ۲۲) کے اداریے میں The Dead کا ذکر کرتے ہوئے میں نے لکھا تھا کہ یہ ایک موڈ اور موڈ کی تبدیلی کا افسانہ ہے لہذا ایک مکمل طویل مختصر افسانہ نہیں کہلایا جا سکتا ۔ اپنی اس رائے کی غلطی تسلیم کرنے میں مجھے کوئی تامل نہیں ۔ The Dead ایک ایسا افسانہ ہے جس کا تأثر وقت گزرنے پر گہرا ہوتا جاتا ہے ، اس کی معنویت آجاگر ہوتی ہے اور یہ احساس ہوتا ہے کہ یہاں صرف موڈ کی تبدیلی نہیں بلکہ ایک ایسا اہم تغیر ہے جو باطنی وجود میں پیدا ہوتا ہے ۔

کسی خاص موڈ کی گرفت ، ایک ابھرتی ہوئی کیفیت اور اس میں اچانک تبدیلی مختصر افسانے کے لیے زیادہ مناسب ہے ۔ چنانچہ '' ہتک '' گو منٹو کے افسانوں میں نسبتاً طویل ہے اسی نوعیت کا افسانہ ہے لہذا اسے طویل مختصر افسانہ نہیں کہا جا سکتا ۔ منٹو حقیقتاً مختصر افسانے کا فن کار ہے ۔ اسلوب کی چستی ، بیان کا اختصار ، افسانے کو کہیں سے بھی شروع کرنے اور دفعتاً ختم کرنے کا گر ، اختتام پر اچانک موڑ اور استعجاب کی کیفیت — منٹو کے افسانوں کی یہ فنی خصوصیات مختصر افسانے سے متعلق ہیں ۔ '' ہتک '' کی سوگندھی پر دن کے آغاز سے ایک خاص کیفیت چھائی رہتی ہے ، پھر عین اس موقع پر ، جب آسے کچھ آمید سی بندھ جاتی ہے ، اس پر اچانک ایک کاری ضرب پڑتی ہے جب گاہک اس کے منہ پر ٹارچ کی روشنی پھینک کر ایک '' ھنہ '' سے اسے دھتکار کر چلا جاتا ہے ۔ سوگندھی پر اس ہتک کا فوری اور فطری ردعمل ہوتا ہے اور وہ اپنی اس توہین کا بدلہ موہن سے لیتی ہے جو اس کی کہانی پر جیتا ہے ۔ سوگندھی اسی طرح حقارت سے موہن کی تصویر باہر پھینک کر اسے دھتکار دیتی ہے ۔ یہ فطری عورت کا انتقام ہے ۔ چنانچہ سوگندھی میں یہ جذبہ کوئی کومپلکس بن کر پختہ نہیں ہو پاتا اور نہ اس کی باطنی ہستی میں کوئی اہم تبدیلی واقع ہوتی ہے ۔

سومرسٹ مام کے مشہور طویل افسانے The Rain میں دو طرفہ باطنی تبدیلی پیدا ہوتی ہے ۔ مقدس پادری ، جو طوائف کی اور جہاز کے بے راہ رو مسافروں کی اخلاقی اصلاح کرنا چاہتا ہے ، خود ترغیب کا شکار ہو جاتا ہے اور گناہ کی طرف بڑھتا ہے ۔ اس کے برخلاف ایک معمولی ، سستی قسم کی طوائف پیشہ عورت کی روح میں تھوڑی سی تقدیس اور پاکیزگی پیدا ہو جاتی ہے ۔ ایک جہازی سفر کے دوران میں یہاں گویا تائیس کی داستان دھرائی گئی ہے ۔ ایک تائیس اور ایک چتر لیکھا کی بلندی سے نہ سہی ، ایک چھوٹے ، نیچے پیمانہ پر The Rain میں مس سیڈی تھامسن کی بھی وھی کہانی ہے ۔

ان مرکزی کرداروں سے متعلق جہاز کے دوسرے مسافروں کا ردِ عمل بھی یہاں خاص اہمیت رکھتا ہے ۔ ان میں وہ فوجی بھی ھیں جو سفر کے دوران میں مس سیڈی سے لطف اندوز ہوتے رہے ھیں ، وہ شریف عورتیں بھی جو اس پرَ ناک بھوں چڑھاتی ھیں اور جنھیں یہ یقین نہیں آتا کہ مقدس پادری سے ایسی حرکت سرزد ہو سکتی ہے اور ایک طوائف انکار کر سکتی ہے ۔ اس جہاز میں مختلف ملکوں کے مختلف النوع کردار جمع ھیں ۔ جہاز کی اپنی ایک چھوٹی سی دنیا ہوتی ہے اور جب جہاز پڑاؤ ڈالتا ہے تو بیرونی دنیا سے بھی اس کی ٹکر ہوتی ہے اور یوں اس کہانی کا پس منظر وسیع سے وسیع تر ہوتا جاتا ہے ۔ یہاں پس منظر کی وسعت بھی ہے اور مرکزی کرداروں کی نشو و نما اور باطنی تبدیلی بھی ، لہذا سومرسٹ مام کا یہ افسانہ ایک کامیاب طویل مختصر افسانہ ہے ۔

اب اردو کے چند ایک بہترین طویل مختصر افسانوں کی مثال لیجیے : غلام عباس کے ''آنندی'' میں سارا شہر ھی کردار ہے ۔ ایک پورا شہر یہاں اپنی ساری گہما گہمی اور رونق کے ساتھ بازارِحسن کے گرد رستا بستا دکھایا گیا ہے اور اختتام میں یہ اشارہ مضمر ہے کہ طوائفوں کو لاکھ شہر بدر کیا جائے اور بازار حسن کو میلوں دور منتقل کیا جائے سارا شہر منتقل ہو کر پھر وھیں جا بسے گا ۔ لہذا کہانی ایک مکمل دائرے میں گھوم کر پھر اسی نکتے پر واپس آتی ہے ۔ یہاں پس منظر کی وسعت اور تکمیل کا احساس ایک ساتھ موجود ھیں ۔

یہ بھی ہو سکتا ہے کہ موضوع بذاتِ خود بڑا نہ ہو لیکن پس منظر کی وسعت سے ایک کامیاب طویل مختصر افسانہ تخلیق کیا جا سکے ۔ جنانچہ عسکری کے ''قیامت ھمرکاب آئے نہ آئے'' میں بات صرف اتنی سی ہے کہ ایک لڑکی شہر سے پڑھ لکھ کر گاؤں واپس آنے والی ہے لیکن اس قیامت کے انتظار میں سارا گاؤں ھی کھنچ آیا ہے ۔ گاؤں کے مختلف پیشہ ور طبقوں کی بول چال ، طور طریق ، رنگ ڈھنگ ، رہن سہن —

غرضکہ پورا جیتا جاگتا گاؤں ہمارے سامنے آبھرتا ہے ۔ کہانی ایک چھوٹے دائرے ، یعنی لڑکی کے گھر والوں اور اس کے ہمسایوں کی دلچسپی اور بے تابی سے شروع ہوتی ہے اور اس کے گردا گرد وسیع سے وسیع تر دائرے بنتے جاتے ہیں ۔ کرداروں کے گروہ کے گروہ شامل ہوتے ہیں ، حتیٰ کہ سارا گاؤں ان دائروں کی گہرائی میں سمٹ آتا ہے ۔

وسعت و گہرائی ایک اور طرح بھی پیدا ہو سکتی ہے کہ ایک ہی موضوع پر کئی زاویوں سے روشنی ڈالی جائے اور ایک حقیقت کے کئی رخوں کو پیش کیا جائے ۔ یہاں فن عکاسی اور مصوری سے آگے بُت تراشی میں شامل ہو جاتا ہے کیونکہ یہاں جو شبیہہ اُبھرتی ہے وہ سہ بُعدی ہے ۔ چنانچہ ''ان داتا'' (کرشن چندر) ، '' مدن سینا اور صدیاں '' (عزیز احمد) ، '' دیپک راگ '' اور '' میگھ ملہار '' (ممتاز شیریں) اسی نوعیت کے سہ بُعدی (Three Dimensional) طویل مختصر افسانے ہیں جن میں ایک حقیقت کے کئی رخ پیش کیے گئے ہیں ۔ ان افسانوں کے موضوع و مافیہ کی اہمیت اور جدت و ندرت سے انکار نہیں لیکن یہ کہاں تک مکمل طویل مختصر افسانے کہلائے جا سکتے ہیں ؟ کیا یہ مختلف رخ اتنی مکمل شبیہہ پیش کر سکتے ہیں کہ اور کوئی رخ باقی نہ رہ گیا ہو یا اور کوئی پہلو تشنۂ تکمیل نہ رہا ہو ؟ کرشن چندر کے '' ان داتا '' کے بارے میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ پہلے حصے میں بجائے غیر ملکی سفیر کے ردعمل کے تین حصوں میں تین مختلف طبقے ہی کیوں نہ پیش کیے گئے کہ قحطِ بنگال ان پر کس طرح اثر انداز ہوتا تھا ؟ اور اگر غیر ملکی سفیر کا ردعمل ہی دکھانا مقصود تھا — گو ظاہر ہے کہ یہ اس تہیم کا کافی اہم variation ہے — تو کتنے اور ردعمل ہوں گے ؟ کتنے اور ایسے نمائندہ کردار جن کے لیے قحطِ بنگال کچھ اور معنی رکھتا تھا ؟ لہٰذا پہلا حصہ دوسرے دو حصوں سے الگ تھلگ ہی ہے اور تین حصوں میں مکمل تصویر نہیں بن پاتی ۔ '' مدن سینا اور صدیاں '' کا موضوع بے شک صدیوں پرانا ہے ، یعنی رقابت ، لیکن شوہر ، بیوی اور عاشق

کی مثلث کی اس افسانے میں دی گئی شکلوں کے علاوہ اور کتنی شکلیں نہ ہوں گی؟ عورت ، خواہ وہ مدن سینا ہو یا شیریں یا موجودہ زمانے کے آونچے یا متوسط طبقے کی نمائندہ ، صدیوں کے آرچ ٹائپ (Arche-type) سے گزر کر بھی وهی عورت رہ سکتی ہے ۔ وہ اس مثلث کا مرکزی خط ہے ۔ محبت اور رقابت بھی بنیادی جذبے ھیں لیکن تبدیلیٔ دور ، بدلتے ہوئے ساجی حالات ، معیار و اقدار اور خود انفرادی کرداروں کے بدلے ہوئے مزاج کے مطابق ردِ عمل مختلف ہو سکتے ہیں ۔ بیوی کی پارسائی یا بےوفائی یا کشمکش ، شوہر کا جذبۂ انتقام یا بے حسی یا فیاضی ، عاشق کی کامیابی یا محرومی یا قربانی — ان سب مختلف عناصر کی ملاوٹ سے کئی مختلف صورتیں پیدا ہو سکتی ہیں اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ راوی کا مرکزی سوال پیدا ہی نہ ہو کہ تینوں میں فیاض کون تھا ؟ بس یہی ہو سکتا ہے کہ کئی مماثل صورتیں یا کئی variations پیش کر دیے جائیں ۔ عزیز احمد نے اس افسانے میں موضوع کے کافی اہم رخ پیش کیے ہیں ۔ تاہم ایسے افسانوں میں موضوع کو سیر حاصل (Exhaustive) طور پر گھیرنا اور مکمل گیرائی حاصل کرنا ناممکن نہیں تو دشوار ضرور ہے ۔ ’’ دیپک راگ ‘‘ میں تین چار چھوڑ سات مختلف پہلو ہیں اور پھر ان کے اندر تہ در تہ اور سطحیں ۔ برخلاف ’’ میگھ ملہار ‘‘ کے ، جس میں convergence کا اصول استعال کیا گیا ہے اور مختلف پرانی تہذیبوں کی دیو مالاؤں سے ایک مرکزی اسطور نکالی گئی ہے جو فن کی موت پر فتح اور فنکار کی حیاتِ جاودانی سے متعلق ہے ، ’’دیپک راگ‘‘ میں radiation کا اصول بروئے کار لایا گیا ہے ، یعنی ایک مرکز سے قوس قزحی انداز میں یہاں سات شعاعیں پھوٹتی ہیں ۔ متصل دو رنگ جدا جدا بھی ہیں اور آپس میں مل کر علیحدہ رنگ بھی بناتے ہیں ، یعنی مماثل اور متضاد صورتیں ساتھ ساتھ پیش کی گئی ہیں ۔ اس سارے اہتمام کے باوجود افسانے کا مرکزی موضوع — جنس ، محبت ، ازدواجی زندگی — اتنا وسیع ہے کہ اسے پوری طرح گھیرا نہیں جا سکتا ۔ یہاں بس تنوع ہی تنوع نظر آتا ہے

جس کی کوئی حد نہیں - جتنے منہ اتنی باتیں کی طرح جتنے کردار اتنے روپ - افسانے کا مجموعی تاثر بس یہی ہو سکتا ہے - ایک نقاد کی معروضیت سے جانچتے ہوئے میرے افسانوں میں " آئینہ " " دیپک راگ " اور " میگھ ملہار " سے کہیں زیادہ مکمل طویل مختصر افسانہ ہے ، حالانکہ صفحات کے لحاظ سے ان کے مقابلے میں " آئینہ " کی طوالت نصف سے بھی کم ہوگی - "آئینہ" نہ صرف ایک بھرپور کردار (نانی بی) کی زندگی کی مکمل کہانی ہے بلکہ دوسری سطح پر 'میں' کی کہانی بھی ہے جس کی باطنی ہستی میں اسی نوعیت کی اہم تبدیلی واقع ہوتی ہے جیسی جیمس جوئس کے The Dead میں - " آئینہ " میں موت کا تاثر بھی The Dead کی نوعیت کا ہے - غم سے شناسائی افسانے کی 'میں' میں خود آ گہی اور شعور پیدا کرتی ہے،اس میں ہمہ گیر درد اور ہمدردی کا وہ جذبہ پیدا ہوتا ہے جس سے اس کی انانیت اور نارسیسیت آفاقیت میں تحلیل ہو جاتی ہے - اسی طرح کرشن چندر کے افسانوں میں " زندگی کے موڑ پر " ، جو متوسط طبقے کے سماجی پس منظر میں ایک حساس نوجوان کی مسلسل اور مکمل کہانی ہے ، " ان داتا " سے کہیں زیادہ کامیاب اور مکمل طویل مختصر افسانہ ہے -

اس میں کوئی شک نہیں کہ سہ بُعدی طویل مختصر افسانہ ہمارے ہاں ایک نیا ، انوکھا اور قابل قدر اضافہ ہے ؛ اس اعتبار سے اور بھی اہم کہ مغربی ادب میں بھی اس کی کوئی مثال نظر نہیں آتی (کم از کم میری نظر سے تو نہیں گزری) اور مندرجہ بالا افسانے — موضوع و مافیہ ، پیش کش ، فنی تجربے کی ندرت ، تنوع اور وسعت — ہر لحاظ سے اہم ہیں - لیکن یہ بجائے مکمل طویل افسانوں کے کئی افسانوں کے مجموعے معلوم ہوتے ہیں جنھیں ایک ہلکے مرکزی تار سے منسلک کیا گیا ہے - ان افسانوں میں تنوع ، وسعت اور گیرائی گویا تسلسل ، تکمیل اور متحد اکائی کی قربانی سے حاصل ہوئی ہے - لہذا ان کے مقابلے میں سیدھے سادے بیانیہ افسانے ، جیسے حیات اللہ انصاری

کا ''آخری کوشش''، اختر اورینوی کا ''کلیاں اور کانٹے''، بلونت سنگھ کا ''باز گشت''، احمد ندیم قاسمی کا ''ہیروشیما سے پہلے، ہیروشیما کے بعد''، قدرت اللہ شہاب کا ''یا خدا'' (جس میں ''ان داتا'' کی طرح تین حصے ہیں لیکن یہ حصے الگ الگ نہیں ہیں اور ان میں فسادات میں عورت کے المیے کی ایک مسلسل کہانی بیان ہوئی ہے) وغیرہ طویل کہانی کے آرٹ فارم کی زیادہ کامیاب مثالیں ہیں۔

تسلسل اور تکمیل طویل مختصر افسانے کے نہایت ضروری لوازمات میں سے ہیں۔ چنانچہ قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں علاوہ ''جلاوطن'' کے اور بھی افسانے صفحات کے لحاظ سے طویل ہیں لیکن یہ عموماً ہلکے ہلکے تأثرات، تلازمِ خیالات اور اڑتے اڑتے فضائی جائزوں کے مرکب ہوتے ہیں۔ ''جلاوطن'' میں انہوں نے تسلسل، تکمیل اور متحد اکائی حاصل کی ہے۔ ''جلاوطن'' ایک پایہ کا طویل افسانہ ہے اور میری نظر میں بلا شبہ قرۃ العین کی بہترین تحریر ہے۔ یہاں ہمیں ٹھوس حقیقت ملتی ہے اور قرۃ العین کا رویہ بھی برخلاف ان کی اور تحریروں کے حقیقت پسندانہ ہے۔ قرۃ العین کے فنی وژن کی کمزوری یہ ہے کہ خود بھی زندگی کے 'میک بلیو' عینی تصور میں کھو جاتی ہیں اور اس رومانی گلیمرائزڈ (Glamourized) وژن میں خود بھی شدت سے یقین رکھتی ہیں۔ جب فن کار اس رومانی وژن کو پوری معروضیت سے دیکھ سکے تو ایک ''مادام بواری'' کی تخلیق ہو سکتی ہے۔ فلابیر کے لیے مادام بواری کا عینی تصور ایک تنقیح، ایک کیتھارسس کا کام دیتا ہے۔ یہاں فلابیر نے رومانی وژن کو بڑی اونچائی سے دیکھا ہے اور اس کا انجام ہمارے پیشِ نظر ہے۔ ایسی معروضیت سے فن کی وہ اونچی سطح حاصل ہوتی ہے جو ہنری جیمس کے ناولوں میں پائی جاتی ہے یا جیسے سکاٹ فٹزجیرالڈ نے اپنی صرف ایک کتاب Great Gatsby میں حاصل کی ہے۔ ہنری جیمس کے ناولوں میں elegance کی تصویر قابلِ یقین ہے۔ ''پورٹریٹ اوف اے لیڈی'' کی ازابیل ایک قابلِ تسلیم حقیقت ہے اور ایک سٹرینھر

(Ambassadors) کے انٹلکچوئل پایہ کو ہم مانتے ہیں ۔ دوسرا رویہ Great Gatsby میں سکاٹ فٹز جیرلڈ کا ہے کہ ڈیزی اور ٹام نے اپنے گرد جو اونچے محل کھڑے کیے ہیں ان کی اصل حقیقت سے اور ان کرداروں کی سطح سے فن کار نے ہمیں آگاہ کیا ہے ۔ گیٹسی نے اپنے گرد جو گہرا الوژن بنا رکھا ہے اس سے فن کار خود اچھی طرح واقف ہے اور ہمیں بھی اس کا بھرپور احساس دلاتا ہے ۔ قرۃ العین حیدر جس الوژن کی تخلیق کرتی ہیں اس سے اپنے آپ کو علیحدہ نہیں کر پاتیں اور ہم سے یہ توقع رکھتی ہیں کہ اس الوژن کو حقیقت مان لیں اور اس گلیمرائزڈ وژن میں — خواہ وہ طرزِ زندگی کا ہو یا ماحول کا یا کرداروں کا یا ان سب کے مجموعی عینی تصور میں — وہ خود بھی شدت سے یقین رکھتی ہیں اور ہمیں یقین دلانے کی کوشش کرتی ہیں اور حقیقت ہمیں اس سے مختلف نظر آتی ہے ۔ ''جلاوطن'' کی گہری اپیل اس میں مضمر ہے کہ انہوں نے یہاں کوئی الوژن نہیں قائم کیا ۔ یہاں کوئی گلیمرائزڈ کردار نہیں ہیں ۔ کشوری اور کھیم کی سطح حقیقی ہے ۔ آفتاب رائے کی زندگی کی محرومی ، المناکی اور 'خود جلاوطنی' ہمیں متاثر کرتی ہے ۔ اس افسانے کا موضوع بھی بڑا ہے ، یعنی ایک تبدیلیِ دور (تقسیمِ ہند) میں انسانی تعلقات کی شکست (کھیم اور کشوری) اور انسانی زندگی کی شکست (آفتاب رائے اور کنول کماری جین) ۔ کہانی اور کہانی کے واقعات اور کردار ایک تسلسل کے ساتھ آگے بڑھتے ہیں اور کہانی کی انتہا مکمل ہے — میں ہوں اپنی شکست کی آواز ۔

حیدر آباد دکن کے جاگیردارانہ نوابی طبقے کو واجدہ تبسم نے اپنے صحیح پس منظر میں معروضیت سے جانچا ہے اور خوبی اور سچائی سے پیش کیا ہے ۔ خواہ وہ نوابوں کے لچھن ، ان کی عیاشی و تن آسانی اور ان گھرانوں کے انحطاط اور تنزل کا بیان ہو ؛ خواہ شادی بیاہ کی رسومات اور شادی کے گھر کا طربیہ ماحول (شہنائی) ؛ خواہ ایک ارسٹو کرسی کے زوال اور موت کا المیہ (دیارِ حبیب) ۔ اس ماحول کی پیش

کش انہوں نے خاصی شناسائی اور مہارت سے کی ہے ۔ کردار نگاری میں بھی انہیں خاصہ ملکہ حاصل ہے ۔ ان کے کردار حقیقی اور قابل قبول معلوم ہوتے ہیں ۔ حتیٰ کہ تایا میاں (دیار حبیب) کی پیشین گویانہ آواز بھی پیغامبر ایلیجاہ کی آواز معلوم ہوتی ہے جو ایک doom سے خبردار کرتی ہے ۔ '' دیار حبیب '' میں اس نیم مجذوب سے کردار سے انہوں نے گویا یونانی کورس کا کام لیا ہے ۔ تایا میاں کوئی عمیق اور پُر سکون سی آخری بات کہہ دیتے ہیں جو سارے واقعات کا نچوڑ سا پیش کر دیتی ہے اور قسمت کا آخری فیصلہ بن جاتی ہے ۔ زیادہ 'بیرونی' اور 'زمینی' سطح پر چھوٹے بڑے نواب ہیں؛ ان کی بیگمات؛ لڑکیاں بالیاں اور طرحدار، قیامت خیز لونڈیاں ۔ شجومان (شہر ممنوع) اور رفیق میاں (بلیدان) تو متوسط طبقے کے جانے پہچانے کردار ہیں — اس طبقے کے ماحول کی گھٹن، پابندیوں اور بے جا تعصبات کے شکار ۔ شجومان کی ایک دفعہ نسبت ٹوٹ جاتی ہے تو عمر بھر شادی نہیں ہو پاتی ۔ شجومان الیہ کہانی کی وہ بد نصیب شہزادی ہے جو '' شہر ممنوع '' میں داخل نہیں ہو سکتی ۔ رفیق میاں خاندان کے تنہا کماؤ فرد ہیں اور اس خاندان کے لیے ان کی ساری زندگی ایک قربانی بن جاتی ہے ۔ یہ دونوں ہمارے نمائندہ کردار ہیں جن کی زندگی کی المناکی اور قربانی ہماری سماج کا ایک افسوسناک پہلو ہے ۔

واجدہ تبسم کے پاس زبان کا چٹخارہ ہے اور کہانی کہنے کا گر ۔ وہ پڑھنے والے کی توجہ کو جذب کیے لیتی ہیں ۔ ان کے چند تازہ مختصر افسانے البتہ مایوس کن ثابت ہوئے ہیں اور بنے بنائے معلوم ہوتے ہیں، ورنہ وہ اپنی کہانیوں اور خصوصیت سے اپنی طویل کہانیوں مثلاً '' دیار حبیب '' اور '' شہر ممنوع '' وغیرہ میں زیادہ کامیاب ہیں ۔ واجدہ تبسم کو لکھنا شروع کیے ابھی زیادہ عرصہ نہیں گزرا تاہم انہوں نے تقسیم کے بعد ابھرنے والے افسانہ نگاروں میں خاصی نمایاں جگہ حاصل کر لی ہے ۔

تقسیم کے بعد ابھرنے والے فنکاروں میں ابوالفضل صدیقی ،

اشفاق احمد ، ضمیر الدین احمد اور جیلانی بانو نے بھی چند خاصے کامیاب طویل افسانے لکھے ہیں ۔ ابوالفضل صدیقی یوں تو پہلے بھی لکھا کرتے تھے لیکن ۱۹۴۷ء کے بعد یکے بعد دیگرے ''دن ڈھلے''، ''میراث'' اور '' ستاروں کی چال '' جیسے طویل افسانے لکھ کر انہوں نے قارئین اور ادبی حلقوں کی توجہ اپنی طرف مبذول کر لی ۔ ابوالفضل صدیقی کے ان افسانوں میں بھی انحطاط پذیر نوابی گھرانوں کی داستانیں ہیں جن میں کہیں عصمت کے '' لحاف '' کی کہانی لذت انگیز تفصیلوں کے ساتھ دہرائی جاتی ہے اور یہی وہ خاندانی '' میراث '' ہے جو اپنی اولاد کے لیے چھوڑی جاتی ہے ۔ کہیں ایک حرماں نصیب دلہن سولہ سنگھار کیے ، بال بال موتی پروئے اپنے دلہا کا انتظار کرتی ہی رہ جاتی ہے ، حتیٰ کہ جب صبح کا بھولا شام واپس لوٹتا ہے یہ آن کی زندگی کی شام ہوتی ہے ۔ دونوں کی ڈھلتی ہوئی عمر میں یہ '' دن ڈھلے '' کا ملاپ بہر حال خوش آئند ہی ثابت ہوتا ہے ۔ شوکت صدیقی نے '' تیسرا آدمی '' کے بعد چائے کے باغات کے پس منظر میں '' مہکتی وادیوں میں '' جیسی طویل کہانی لکھی ۔ ضمیر الدین احمد نے '' صراط مستقیم '' میں خالہ بی جیسے دلچسپ اور بھرپور کردار کی تخلیق کی جس کا شمار غلام عباس کے '' حمام میں '' اور منٹو کے '' ممی '' وغیرہ کے ساتھ ہمارے اچھے کرداری مطالعوں میں ہو سکتا ہے ۔ یہ کردار ایسے ہیں جو اپنے گرد ایک پورا ماحول بناتے ہیں ۔

انتظار حسین کی '' بن لکھی رزمیہ '' کی اپنی الگ اہمیت اور اپنا الگ ادبی مقام ہے ۔ قیام پاکستان کے بعد ادیبوں کی جو نئی پود آبھری ان میں انتظار حسین شاید سب سے وقیع ادیب ہیں ۔ اپنے افسانوں میں ہی نہیں بلکہ نظریاتی بحثوں اور تنقیدی مضامین میں بھی آنہوں نے پورے قومی شعور اور ادبی شعور کا ثبوت دیا ہے ۔ قیام پاکستان کے بعد ہمارے ادیبوں کی سب سے بڑی ذمہ داری یہ تھی کہ وہ ہماری National Identity کا شعور اور آگہی پیدا کریں ۔ اس وقت ہمارے بیشتر ادیب اس نوزائدہ ملک کے نئے تقاضوں سے منہ موڑے ہوئے

تھے اور اس بات کو بھولے ہوئے تھے کہ ہمارے ادب کی جڑیں ایک شاندار ماضی سے پیوستہ ہو سکتی ہیں اور نئی قوم کا جو احساس تعمیر ہو رہا ہے اس میں آٹھ سو سالہ ہند اسلامی تہذیب کا ورثہ اور ساڑھے تیرہ سو سالہ تاریخی شعور بھی شامل ہے۔ اس آگہی کے ساتھ انتظارحسین آتشِ رفتہ کا سراغ لینے چلے: ''میں افسانہ کیا لکھتا ہوں کھوئے ہوؤں کی جستجو کرتا ہوں اور آتشِ رفتہ کا سراغ لیتا پھرتا ہوں۔ لیکن آتشِ رفتہ کے سراغ کا سلسلہ شروع ہو جائے تو بات ستاون تک محدود تو نہیں رہ سکتی۔ پہنچنے والا میدانِ کربلا تک بھی پہنچ سکتا ہے اور اس سے اور پیچھے جنگِ بدر تک بھی جا سکتا ہے کہ یہ ہماری تاریخ کی اولین آگ ہے۔ اسی آگ سے تو ہمارے سارے الاؤگرم ہوتے ہیں۔'' (اجتماعی تہذیب اور افسانہ) اس دور میں، جب کہ ترقی پسند ادیب تقسیم کو غلطی سمجھ رہے تھے اور غیر ترقی پسند رومانی ادیب متحد ہندوستان اور مشترکہ کلچر کے نغمے الاپ رہے تھے، انتظارحسین کی آواز آٹھی جو قوم کے درد سے معمور تھی: ''میں اپنی کون سی جائیداد کا دعویٰ داخل کروں؟ میں تو وہاں تاج محل چھوڑ آیا ہوں!'' اس موضوع سے متعلق اتنی دل کو لگنے والی بات شاید ہی کسی نے کہی ہو۔ انتظار حسین کے لہجے میں ایک تاثیر ہے۔ ان کی ہر تحریر ایک nostalgia میں ڈوبی ہوئی ہوتی ہے اور ان کے اس nostalgia میں خود اپنا ماتم، مشترکہ کلچر کا نوحہ یا صرف اپنا ماضی، اپنا وطن چھوڑ آنے کا غم نہیں بلکہ اپنی قوم کے ماضی کی عظمت کا احساس اور اپنی قوم کا درد نہاں ہے اور اس درد میں کوئی سطحی جذباتیت نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فسادات کے پس منظر میں ''بن لکھی رزمیہ'' اور ۱۸۵۷ء کے غدر کے پس منظر میں ''جل گرجے''، جس میں ایک گہری اور پُراسرار myth کی کیفیت اور فضا ہے، غضب کی تاثیر رکھتے ہیں۔ لیکن انتظار حسین نے سیاسی شعور کو فنی شعور پر حاوی نہیں ہونے دیا۔ چنانچہ ''بن لکھی رزمیہ'' ایک رزمیہ نہیں بلکہ فن کار کی طرف سے ایک apologia ہے کہ اس دور کے حالات

واقعات اور رزمیہ فضا کے باوجود رزمیہ کیوں نہیں لکھی جا سکی اور قوم کا نمائندہ ، پچھوا ، رزمیہ ہیرو کیوں نہ بن سکا ! ایک بحرانی دور کی فضا ، وقت کے موڈ اور قوم کے مزاج کی عکاسی اور ایک الیے کے نوحے کے ساتھ ساتھ یہاں فن کار کے اپنے ادبی مرحلوں کا تجزیہ ، خود معائنہ اور اعتراف شکست ہے ۔ اس لحاظ سے '' بن لکھی رزمیہ '' اردو میں اپنی نوعیت کا ایک نیا تجربہ ہے اور ہماری طویل کہانیوں میں اس کا اپنا ایک الگ مقام ہے ۔

طویل مختصر افسانے میں ایک دور کی فضا اور وقت کے موڈ کا عکس عام لوگوں کی روزمرہ زندگی کے تجربات میں بھی اُبھر سکتا ہے ۔ اس کے لیے ضروری نہیں کہ زمانی دور ایک صدی یا قرن یا ربع صدی کا ہو ۔ چنانچہ کرسٹوفر اشروڈ کے '' نووکس '' میں ایک انگریز کچھ عرصہ جرمنی میں گزارتا ہے ۔ یہ سیدھے سادے معمولی جرمن لوگ غیر آسودہ اور مصیبتوں میں گھرے ہوئے ہیں جن کے درمیان وہ رہتا ہے ۔ ان کی عام روزمرہ زندگی پر بدلتے ہوئے حالات کے اثر سے دوسری جنگ عظیم سے پہلے کی فضا تیار کی گئی ہے اور اس احساس کی تعمیر ہوئی ہے کہ ایک طوفان کی آمد آمد ہے اور یوں '' نووکس '' میں ایک بحرانی دور کو سمیٹا گیا ہے ۔

کرسٹوفر اشروڈ کا Sally Bowles دوسری نوعیت کا طویل مختصر افسانہ ہے جس میں ایک بھرپور کردار کی نشو و نما ہوتی ہے ۔ اسی نوعیت کا اور اس سے بہت کچھ ملتا جلتا افسانہ جدید امریکی افسانہ نگار ٹرومن کپوٹ کا انتہائی جاذب اور دلچسپ افسانہ Breakfast At Tiffanys ہے ۔ اس کی ہیروئن مس ہولی ڈے گولائٹلی (Miss Holiday Go-Lightly) ، جس کا کردار اس کے نام ہی میں مضمر ہے ، '' سیلی بولس '' کی سی لیکن اس سے کہیں زیادہ دلربا اور کشش انگیز کردار ہے ۔ ہولی ایک عجیب آزاد ، بوہیمین قسم کی زندگی بسر کرتی ہے ۔ اس کی آخری تمنا ٹفنی میں بریک فاسٹ ہے ۔ ٹفنی — ففتھ ایونیو کی وہ مشہور جوہری کی دکان جہاں وہ اپنی غریبی کے دنوں میں جایا

کرتی تھی اور وہاں کی قیمتی چیزوں کو اور قیمتی سوٹوں میں ملبوس رحم دل مردوں کو بڑی حسرت سے تکا کرتی تھی۔ کبھی وہ اتنا روپیہ اور مرتبہ حاصل کر لے گی کہ وہ انہیں میں سے ایک ہو کر پورے اعتماد کے ساتھ وہاں جا سکے گی۔ لیکن ہولی اپنی تمناؤں کی آخری منزل، ٹفنی، تک پہنچ نہیں پاتی۔ اس کی زندگی ایک مستقل سفر بن جاتی ہے۔ ہولی کی اپنی انا ہے جو ہر جگہ اس کا پیچھا کرتی ہے؛ اور ہولی ایک ایسی کردار ہے جو اپنے گرد ایک پورا ماحول بنا جاتی ہے؛ جس کی ذات سے بہت سے لوگوں کی زندگیاں وابستہ ہو جاتی ہیں۔ اپنے متمول عاشقوں کے خرچ پر گہری راتوں کی کاک ٹیل پارٹیاں دینے والی اور ہر کسی کے بستر میں بڑی معصومیت اور بے تکلفی سے رینگ جانے والی (حتٰی کہ دور دراز افریقہ میں ایک چوبی نقش بنانے والے حبشی کے ساتھ جھونپڑی میں چٹائی پر سو جانے میں بھی آسے کوئی عذر نہیں) ہولی ایک عجیب معمہ ہے۔ اپنی معصومیت اور ترغیب میں disarming ا شدید بچپن اور فطری معصومیت کے ساتھ شدید ترغیب اور آلودگی۔ ہولی عورت کی اس myth کی نمائندہ ہے جسے فرانسیسی دانشور سمون د بووار نے موجودہ زمانے کی عورت کی myth کہا ہے؛ عورت کی وہ myth جو ڈاکٹر واٹم نے برٹ باردو میں اور ادب میں نوبوکوف نے اپنی تہلکہ انگیز Lolita میں تخلیق کی ہے۔

برخلاف اور مغربی ممالک کے، جہاں افسانے کی حیثیت ثانوی ہے، امریکی ادب میں افسانہ اور طویل مختصر افسانہ بذاتِ خود آج بھی ایک اہم ترقی پذیر صنف ہے اور آج بھی ٹرومین کپوٹ کے Breakfast At Tiffanys اور سالنگر کے Nine Stories جیسے مجموعے افسانے سے بیزار قارئین کا دامن بھی کھینچ لیتے ہیں۔ یہاں ہمیں متنوع اقسام کے نمائندہ اور معیاری طویل افسانے ملتے ہیں۔ چنانچہ ولیم فاکنر کے طویل افسانے The Bear اور The Sun Goes Down؛ ہیمنگوے کے افسانے The Private life of Francis Macombre اور The Snows of Kilimanjaro؛ کانرڈ ایکن کے Secret Snow, Silent Snow؛ کیتھرین این پورٹر کے Pale Horse, Pale Rider

یا لیونل ٹرلنگ کے Intime, In Place — ان سب میں کہیں مکمل انسانی کردار ہے کہیں بھرپور انسانی زندگی ہے جسے موت ختم کر دیتی ہے ، جیسے ہیمنگوے کے ان دو افسانوں میں؛ یا دو زندگیوں کا مقابلہ ، جیسے کانرڈایکن کے Secret Snow, Silent Snow میں ایک حساس ، نوعمر لڑکے کی ذہنی ، خواب کی سی زندگی کے مقابل میں روز مرہ کی اصلی ، حقیقی زندگی بےحقیقت اور معمولی نظر آتی ہے؛ یا زمانۂ حال کا ابدیت سے رشتہ جوڑا گیا ہے اور انسان کی ازلی افتاد کی رمزی پیش کش ہے ، جیسے کیتھرین این پورٹر کے Pale Horse, Pale Rider میں Pale Horse, Pale Rider موت کا اشارہ ہے جو انسان کے ازلی گناہ سے وابستہ ہے۔

یوں مندرجہ بالا سبھی طویل افسانوں کے موضوع اہم ہیں؛ کینوس اور پس منظر وسیع ہے؛ اگر ظاہری نہیں تو رمزی طور پر زمانی اور مکانی حدود وسیع ہیں اور ان سب میں ایک بھرپور پن اور تکمیل کا احساس موجود ہے۔

طویل مختصر افسانہ مختصر افسانے سے کوئی بالکل ہی علیحدہ ادبی صنف نہیں ہے لیکن اس کا تصور اُس مختصر افسانے سے الگ ہے جس کے استادان ِ فن چیخوف اور موپاساں ہیں یا آج جس کی مثال ہمیں ہیمنگوے یا آلبرتو موراویا کے انتہائی چست ، گٹھے ہوئے مختصر افسانوں میں ملتی ہے؛ وہ مختصر افسانہ جو ہمارے ہاں خاص طور پر منٹو سے وابستہ ہے۔ طویل مختصر افسانہ ٹامس مان کے بیان کے سحر کے ساتھ اس کے وزن کا بھی متحمل ہو سکتا ہے؛ اس میں کافکا کا nightmarish وژن اظہار پا سکتا ہے؛ اس میں ایک فلسفہ سما سکتا ہے اور ہاتھورن کا شرکا گہرا تصور myths اور fables کی صورت میں سمویا جا سکتا ہے کیونکہ بحیثیت مجموعی طویل مختصر افسانے کا اسکوپ ہر اعتبار سے زیادہ وسیع ہے۔

اس مضمون میں میں نے طویل مختصر افسانے کا ایک ادبی صنف کی حیثیت سے جائزہ لیا ہے اور طویل کہانی کی ہیئت اور فنی لوازمات

کا خیال رکھتے ہوئے مختلف النوع طویل مختصر افسانوں کا تجزیہ کیا ہے۔ انہیں لکھنے والے ادیبوں کے ادبی مقام یا فلسفے یا تصور سے یہاں بحث نہیں کیونکہ افسانہ بہر حال ایک چھوٹی صنف ہے اور محض اس کی بنا پر کسی کے ادبی مقام اور مبسوط فلسفے کو پوری طرح جانچا نہیں جا سکتا۔ ہمارے ہاں گو افسانے کو ایک ادبی صنف کی حیثیت سے کافی اہمیت حاصل ہے تاہم ایک احمد علی یا ایک عسکری کا ادبی مقام صرف ان کے افسانوں سے نہیں بنا۔ ایک جیمس جوائس کی بڑائی The Dead میں بھی عیاں ہے لیکن یولیسس کے کٹھن سفر میں ساتھ دیے بغیر ہم جوئس سے تھوڑی بہت واقفیت کا بھی دعویٰ نہیں کر سکتے۔ ایک ٹامس مان اپنے پورے "وزن" کے ساتھ Death in Venice میں بھی موجود ہیں، لیکن مان کے فلسفے اور ہمہ گیر تصور کا اندازہ ان کی بڑی کتابوں ہی سے لگایا جا سکتا ہے۔ Intimacy اور The Room کو آپ سارتر کے طویل مختصر افسانوں کی حیثیت سے پڑھیں گے ضرور، لیکن ایک کامیو اور ایک سارتر کو ان کے افسانوں کے مجموعوں میں آپ ہرگز نہیں پا سکیں گے۔ اپنی فلسفیانہ تحریروں، ادبی تنقیدوں، نظریاتی بحثوں، ڈراموں اور ناولوں میں مجموعی طور پر وہ اُن دانشوروں کی حیثیتوں سے اُبھرتے ہیں جنھوں نے ایک پوری موجودہ نسل کو متاثر کیا ہے۔

البتہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ جن بڑے ادیبوں کے پاس ایک فلسفہ، ایک گہرا تصور حیات و کائنات ہو اس کے اظہار کے لیے بہ نسبت مختصر افسانے کے طویل کہانی زیادہ موزوں ہے۔ چنانچہ ہمارے ہاں احمد علی کے لیے طویل کہانی بہتر ذریعۂ اظہار ثابت ہوئی ہے۔ خواہ وہ محبت کا فلسفہ ہو (پریم کہانی) یا سیاست کا فلسفہ (قلعہ)، انسان کا تصور ہو یا موت و حیات کا تصور (قید خانہ — موت سے پہلے) احمد علی کا تصور آفاق ہے اور اُن کے یہ وقیع افسانے، جو ہمارے ادب میں ایک بلند مقام رکھتے ہیں، طویل کہانیوں کی ایسی مثالیں ہیں جو مغربی ادب کے بڑے افسانوں کے مقابل میں پیش کی

جا سکتی ہیں ۔ ان میں احمد علی کی وقعت اسی پایہ پر ظاہر ہوتی ہے جیسے Twilight in Delhi میں ۔ ڈی ۔ ایچ ۔ لارنس کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اُن کا کمالِ فن ان کے ناولوں سے زیادہ طویل کہانیوں میں ظاہر ہوتا ہے اور وہ اپنی طویل کہانیوں مثلاً The Fox, The Woman Who Rode Away اور The Man Who Died میں ایک فلسفی ، ایک پیغامبر اور ایک فن کار — تینوں حیثیتوں میں موجود ہیں ۔

طویل مختصر افسانے کی ہیئت اور فنی لوازمات کے تجزیے سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس کے لیے طوالت کے علاوہ اور بھی بہت کچھ درکار ہے ۔ محض طوالت ہی شرط ہوتی تو کسی بھی افسانے کو کھینچ کھانچ کر طویل مختصر افسانہ بنانا آسان بات ہوتی ۔ طوالت تو غیر ضروری تفصیلات کی بھرمار ، طویل منظر کشی اور بجائے چست اسلوب کے بوجھل نگارش اور بیان کے پھیلاؤ سے بھی پیدا کی جا سکتی ہے ۔ ہمارے ہاں رسالوں کے طویل مختصر افسانہ نمبروں کے فرمائشی طویل افسانوں میں اکثر یہی ہوتا ہے اور اُن میں شاذ ہی چند افسانے اچھے طویل مختصر افسانوں کے معیار پر پورے اُترتے ہیں ۔ دراصل اچھے طویل مختصر افسانہ نمبر اسی وقت مرتب کیے جا سکتے ہیں جب پہلے ہی سے لکھے گئے معیاری طویل مختصر افسانے جمع کیے جائیں اور اُن کی صحیح اور مناسب ترتیب دی جائے ؛ یا پھر غیر ملکی یا دوسری زبانوں کے اچھے افسانوں کے ترجمے اکٹھے کیے جائیں ۔

کسی بھی آرٹ فارم کی طرح طویل مختصر افسانے کی ہیئت اُوپر سے عاید نہیں کی جا سکتی بلکہ موضوع ، مواد اور افسانے کی باطنی ضروریات سے اُس کی تخلیق عمل میں آتی ہے ۔

بنکاک ، ۱۹۶۰ء

نوٹ : یہ مضمون ” نیا دور “ کے طویل افسانہ نمبر (ترجمہ) کے دیباچے کے طور پر لکھا گیا تھا لہٰذا اس میں اُن طویل مغربی افسانوں کا تفصیلی ذکر آیا ہے جن کے ترجمے ” نیا دور “ کے اُس شمارے میں شامل تھے ۔

مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر

چیخوف اور موپاساں — مغربی افسانے کے ذکر کے ساتھ فوراً یہ دو بڑے نام ہمارے ذہن میں آتے ہیں ۔ یہ دو نام — جو آج بھی مختصر افسانے کی تاریخ میں سب سے اہم مانے جاتے ہیں ۔ اور سچ پوچھیے تو صحیح معنوں میں جدید مختصر افسانے کا آغاز چیخوف اور موپاساں ہی سے ہوتا ہے ۔

کہا جاتا ہے ٹالسٹائی نے ایک مرتبہ چیخوف کو داد دیتے ہوئے کہا تھا : "چیخوف روسی موپاساں ہے ۔"

ٹالسٹائی نے تو یہ لقب از راہ تحسین عطا کیا تھا لیکن آج ، نصف صدی بعد ، دونوں فن کاروں کو پہلو بہ پہلو رکھ کر ان کی ادبی حیثیت کو جانچا جائے تو بہت ممکن ہے ہمیں یہ شبہ ہو کہ آیا چیخوف کے لیے "روسی موپاساں" لکھنا باعث تحسین ہے یا موپاساں کے لیے یہ زیادہ باعث فخر ہوگا اگر موپاساں کو "فرانسیسی چیخوف" کہا جائے ۔

بہر حال وقت کے اعتبار سے موپاساں کو چیخوف پر تھوڑی سی اولیت حاصل ہے اور خود چیخوف کو موپاساں اور موپاساں کی حقیقت نگاری پسند تھی ۔ اپنے ایک افسانے A Woman's Kingdom میں انہوں نے موپاساں کا ذکر یوں کیا ہے (اس افسانے کا ایک کردار ایک دوسری کردار اینا سے کہتا ہے) :

"موپاساں ، عزیز من موپاساں کو پڑھو ۔ اس کے ایک ایک صفحے میں روئے زمین کی ساری دولت سے زیادہ تول ہے ۔ اس کی ہر سطر میں ایک نیا آفق ہے ... نرم و نازک رومانی محسوسات کے ساتھ ساتھ شدید ، طوفانی ، سنسنی خیز جذبات ۔ شیطانی شہوت ... نازک ریشوں کا جال ... "

اور اینا اس لفاظی کی دھند کے پرے صرف ایک چیز دیکھ رہی تھی : زندگی ، زندگی ، زندگی ، زندگی ! موپاساں کے ہاں زندگی ہے !

''زندگی موپاساں کے ہاتھوں ڈھل کر افسانے بن جاتی ہے*۔''

''چیخوف زندگی سے بھی بڑھ کر ہے ، کیونکہ وہ زندگی کا عطر ہے☆۔''

موپاساں براہِ راست بات کہنے کا عادی ہے — صاف ، سیدھے ، تیز و تند انداز میں ۔ موپاساں نے یوں افسانے تخلیق کیے جیسے صفائی سے زندگی کے ٹکڑے کاٹ لیے جائیں ۔ چیخوف نے جیسے زندگی سے پرے ہٹ کر ، کہیں دور سے ، ایک ترچھے زاویے سے زندگی کو دیکھا ۔ یونہی بظاہر بے خیالی میں غیر اہم ، سیدھے سادے واقعات سمیٹ لیے اور انہیں بغیر کسی شعوری قرینے اور ترتیب کے اپنے افسانوں میں پیش کر دیا ، لیکن ان افسانوں میں زندگی یوں سمٹ آئی جیسے ان میں زندگی کا عطر نچڑ گیا ہو ۔

موپاساں کے افسانوں میں تیز ، بھڑکیلے جذبے ہیں ؛ عمل ہے ؛ تیزی ہے ؛ آگ ہے ۔ چیخوف کے افسانے ایک ''مدھر، نشیلی فضا'' میں ملفوف ہوتے ہیں ۔ ان میں عمل کے ساتھ ساتھ کیفیات اور احساسات ہیں ۔ نازک گھرا احساس اور سارے افسانے پر کہرے کی طرح چھایا ہؤا دھیا دھیا غم اور لطیف مایوسی ۔

---

*Fagnet نے یہ بات موپاساں کی اہمیت کو نظر انداز کرتے ہوئے کہی ہے ؛ اور ان معنوں میں کہ زندگی اور حقیقت کو ، جیسی کچھ وہ نظر آتی ہے ، بالکل اسی طرح پیش کر دینا سہل انگاری ہے ؛ اور موپاساں کا اپنا کوئی فلسفہ ، کوئی تصور حیات نہیں تھا جو حقیقت میں اور معنی پیدا کر سکے ۔ لیکن اسی بات کو ہم تعریفی معنوں میں بھی لے سکتے ہیں کہ زندگی موپاساں کے ہاتھوں ڈھل کر افسانے بن جاتی تھی ۔

☆ ولیم جیرارڈی : ''چیخوف''۔

موپاساں کے پاس ''جسم'' ہے ، چیخوف کے پاس ''روح'' ۔ یعنی موپاساں کے ہاں وہ فطری ، ہیجانی جذبات اور passions ہیں جن کا تعلق جسم سے ہے اور چیخوف کے ہاں انسانی روح کی ٹیسیں ۔ موپاساں کے ہاں حقیقت سخت ٹھوس شکل میں ملتی ہے ، چیخوف کے ہاں یہ ایک روشن ، سیال ، بہتی ہوئی شکل اختیار کر لیتی ہے ۔ موپاساں نے گویا تیز ، گاڑھے رنگوں کی مصوری کی ، چیخوف کے رنگ ہلکے ، نرم اور لطیف ہوتے ہیں ۔ subtility چیخوف کے فن کا کمال ہے ۔

چیخوف اور موپاساں ، ایک روسی دوسرا فرانسیسی ، دو بڑی قوتیں ہیں جو مغربی افسانے پر ، لہذا ہمارے افسانے پر بھی اثر انداز ہوئیں ۔ دونوں برابر کے قد کے تھے ۔ اگر ایک طرف چیخوف کے اچھے افسانوں The Party, The Steppe, Ward No. 6, The Dar-ling اور The School Mistress کو رکھا جائے اور دوسری طرف موپاساں کے اچھے افسانوں Maison Tellir, Mademoiselle Fifi, Bonle de Saif کو رکھا جائے تو یہ فیصلہ کرنا مشکل ہوگا کہ کس کا پلڑا بھاری ہے ۔ دونوں افسانہ نویسی میں نئے اور نرالے طرز کے بانی اور موجد تھے ۔ براعظم کے افسانوی ادب پر دونوں کا اثر برابر کا تھا ۔ مگر دونوں کا اثر اپنی نوعیت میں متوازی نہیں مختلف بلکہ بڑی حد تک متضاد تھا کیونکہ دونوں صاحبِ طرز ادیب تھے اور مختلف طرز کے ادیب ۔

چیخوف اور موپاساں کا ہمارے افسانوی ادب پر بھی زبردست اثر پڑا ہے ۔ افسانے کے یہ دونوں طرز ، جن کے یہ دو آستادانِ فن موجد تھے اور جنھیں انہوں نے تکمیل تک پہنچایا بھی تھا ، شروع ہی سے ہمارے افسانوی ادب میں رواج پائے ، بلکہ ان دو مختلف طرز کے افسانوں کے سر فہرست نظر دوڑائیں تو ہم اپنے ادب میں بھی ایک موپاساں اور ایک چیخوف کو ڈھونڈ ھی نکالیں گے ۔

موپاساں کو پہچاننے میں تو ہمیں چنداں دقت نہ ہو گی کیونکہ

بھلا موپاساں کے طرز کا افسانہ نگار ہمارے ہاں منٹو کے سوا اور کون ہو سکتا ہے ؟

چیخوف کی البتہ جھلکیاں کئی ایک ادیبوں میں ملتی ہیں ، مثلاً : بیدی ، حیات اللہ انصاری ، محمد حسن عسکری اور غلام عباس ۔ خصوصیت سے چیخوف کے افسانوں کی فضا ، رنگ اور لہجہ بیدی کے ہاں پائے جاتے ہیں ۔

منٹو اور بیدی ، جو صفِ اول کے افسانہ نگار ہیں ، ان دونوں کی تحریروں میں ہم وہ فرق واضح پائیں گے جو چیخوف اور موپاساں کا فرق ہے ۔ فن شخصیت کا اظہار ہے ۔ موپاساں اور چیخوف (اسی طرح منٹو اور بیدی) انسان کی حیثیت سے ایک دوسرے سے بہت مختلف تھے ، چنانچہ فن کار چیخوف اور فن کار موپاساں کا فرق اسی فرق کا پرتو ہے ۔

منٹو اور بیدی کا فرق چیخوف اور موپاساں کی طرح رویے کا فرق ہے ۔ منٹو کا رویہ اگر سنکی نہیں تو (اپنے دوسرے دور کے افسانوں میں ، جب منٹو کو انسان کی انسانیت پر مکمل اعتماد تھا ، وہ سنکی بالکل نہیں رہا) ایک حد تک سادی ضرور ہے ۔ زندگی اور انسان کو اور انسان کے وحشیانہ ہیجانی جذبات عریاں کرنے میں اور اپنی تحریروں میں دھچکا پہنچانے میں منٹو کا رویہ موپاساں کی طرح تقریباً سادی ہے ۔ اس کے برخلاف بیدی کا نہایت ہی ہمدردانہ اور مشفقانہ ، جیسے چیخوف کا ۔

گو چیخوف کی نظر میں بھی زندگی میں اتنی ہی قنوطیت ہے کہ کوئی ادب قنوطیت میں زندگی کا مقابلہ نہیں کر سکتا اور اس نے کہا تھا : "No Literature could outdo real life in Cynicism" لیکن چیخوف کی نظر ایک معالج کی نظر تھی : " ایک معالج کے لیے دنیا میں کوئی چیز گندی نہیں ۔ ایک ادیب کو چاہیے کہ اپنے داخلی ، ذاتی نقطۂ نظر کو چھوڑ کر ایک معالج کی سی معروضیت برتے اور یہ سمجھنے کی کوشش کرے کہ کوڑے کے ڈھیر بھی لینڈ سکیپ میں

اتنی ہی اہمیت رکھتے ہیں اور انسان کے برے ، وحشی ، ہیجانی جذبات بھی اتنے ہی فطری ہیں جتنے اچھے اور نیک جذبات ۔''

موپاساں کی نظر زندگی اور انسانی سیرت کو جانچنے میں بہت تیز تھی لیکن موپاساں کی پیش کش میں خارجیت ، علیحدگی اور معروضیت تھی ۔ ایک فن کار کی علیحدگی اور معروضیت چیخوف میں بھی تھی ۔ وہ لکھتے ہوئے اپنے موضوع میں ڈوب ڈوب جاتا تھا ۔ اپنے کرداروں کے جذبات و احساسات اور کیفیات کو اپنے آپ پر اس طرح طاری کر سکتا تھا جیسے وہ خود اس تجربے سے گزر رہا ہو ۔ انسان کی حیثیت میں وہ اپنے کرداروں میں گھل مل جاتا تھا لیکن ایک فن کار کی حیثیت میں وہ علیحدگی برابر قائم رکھتا تھا جو ایک بڑے فن کار میں ہونی چاہیے ۔ معالج کے رویے میں ہمدردی کے ساتھ وہ سائنسی معروضیت بھی درکار ہے جو ایسے مرض کا صحیح تجزیہ کرنے اور اس کا علاج کرنے میں مدد دیتی ہے ۔ چیخوف کی سچی ہمدردی نے کبھی رقت اور جذباتیت کی شکل اختیار نہیں کی ۔ چیخوف اور موپاساں میں وہ دونوں باتیں ایک ساتھ موجود تھیں جو ای ۔ ایم ۔ فارسٹر کی رائے میں ایک ادیب میں ایک ساتھ ہونی چاہیں ، یعنی جذبہ ، علیحدگی اور معروضیت ۔

زندگی کو دونوں نے سمجھا تھا ۔ انسانی زیست اور انسانی سیرت کی پیچیدگی ، تنوع اور رنگارنگی دونوں کے حیطۂ نظر میں تھی ۔

چیخوف نے زندگی کو بڑی آگاہی سے سمجھا ۔ اس میں انسانوں کو سمجھنے کی بے پایاں صلاحیت تھی ، انسانی مسرت کا عکس اُتارنے کی نادر قدرت اور ہمدردی اور رحم کا بے پناہ جذبہ ۔

موپاساں کو پڑھنے کے بعد بھی مجموعی طور پر انسان کی یہ تصویر مرتب ہوتی ہے کہ انسان میں بدی ہے ، بد صورتی ہے ، غلاظت اور حیوانیت ہے لیکن انسانیت پھر بھی خوبصورت ہے ۔

منٹو کے ہاں بھی ، خصوصیت سے منٹو کے دوسرے دور کے افسانوں میں ، انسان کی یہی تصویر مرتب ہوتی ہے ۔

منٹو کے موضوعات بھی موپاساں کی طرح انسان کے وحشیانہ ،

ہیجانی جذبات سے تعلق رکھتے ہیں ۔ جنس ، شہوانیت ، ظلم ، ایذا دھی ، قتل و خون ، تیز ہیجانی جذبات ، غیر معمولی واقعات اور غیر معمولی انوکھے کرداروں کے ساتھ منٹو نے چونکا دینے والے افسانے تخلیق کیے ۔ بیدی کے ہاں تیز جذبات ، غیر معمولی واقعات اور طوفانی حادثات شاذ ھی ملتے ھیں ۔ روزمرہ کے معمولی سے معمولی واقعات ، عام جذبات و احساسات اور سیدھی سادی حقیقت کو نرمی ، لطافت اور پاکیزگی سے پیش کرنے کا ان میں چیخوف کا سا سلیقہ ھے اور ان کے افسانوں کو یہ سیدھی سادی حقیقت ھی لطیف اور دلکش بنا دیتی ھے ۔ چنانچہ ان کے مشہور افسانے ''گرم کوٹ'' کو لیجیے ۔ اس افسانے کے متعلق یہ افواہ پھیلائی گئی کہ یہ گوگول کے ''اوور کوٹ'' کا چربہ ھے ۔ مجھے تو اس میں گوگول والی کوئی بات نہ نظر آئی البتہ نچلے متوسط طبقے کے ایک معمولی گھر اور اس کے افراد ، ان کی چھوٹی چھوٹی خوشیوں ، محبتوں ، دکھ درد اور مصیبتوں کی سچی ، نرم ، لطیف ، ھمدردانہ پیش کش میں چیخوف کا رنگ چھایا نظر آتا ھے ۔ یا پھر ''لاجونتی'' میں عورت کی شبیہہ دیکھیے ۔ اس افسانے میں ، جو فسادات سے متعلق اپنے انداز کا یکتا افسانہ ھے ، عورت کی روح کے نازک تاروں کو کس طرح چھؤا گیا ھے ! لاجونتی کا شوھر ایک سیوک ھے اور اغوا شدہ عورتوں کو واپس لے آنے اور ان کے رشتہ داروں سے اچھا سلوک کروانے کی اس نے مہم اٹھا رکھی ھے ۔ انسانی ھمدردی سے اس کا دل معمور ھے ۔ وہ دل جو خود چوٹ کھایا ھؤا ھے کیونکہ اس کی بیوی بھی اغوا کرلی گئی ھے ۔ وہ جب اسے واپس مل جاتی ھے وہ اس سے اتنا نرم سلوک کرتا ھے جیسے وہ کانچ کی بنی ھوئی ھو اور ٹوٹ نہ جائے ، جیسے وہ لاجونتی ھو ؛ اس کے پہلے ھی چوٹ کھائے ھوئے دل کو ٹھیس نہ پہنچے اور اس کی زخمی روح تڑپ نہ اٹھے ۔ اس کے واپس ملنے کے بعد وہ اپنی بیوی کو دیوی پکارتا ھے اور دیوی ھی سمجھتا ھے اور لاجونتی چاھتی ھے وہ اسے دیوی نہ سمجھے ایک کمزور عورت ھی سمجھے ۔ اغوا کے دوران میں اس پر

جو کچھ بیتی تھی اسے سننے سے یوں گریز نہ کرے ، اسے سن کر اس کے دل کا بوجھ ہلکا کرے اور اس کی زخمی روح پر مرہم رکھے -

بیدی کے ''لاجونتی'' میں بھی وہی چیخوفی کیفیت پائی جاتی ہے - چیخوف کا فن ایک طرح سے انسانی نفسیات کا فن ہے ، لیکن نفسیاتی اُن معنوں میں نہیں ہے جن میں پروست کا فن نفسیاتی کہا جاتا ہے بلکہ روح پر چھایا ہؤا ہلکا سا غبار ، دردکی ہلکی ہلکی ٹیسیں ، وہ ناقابلِ عبور خلیج جو انسان انسان کے درمیان حائل ہے ؛ ساتھ ساتھ رہتے ہوئے بھی وہ دوری ، وہ بیگانگی ، وہ ناقابلِ بیان تنہائی جو انسان اپنے وجود اور اپنی روح میں محسوس کرتا ہے -

لاجونتی بھی یہی تنہائی اپنی روح میں محسوس کرتی ہے -

بیدی کے ہاں عورت یا لاجونتی ہے یا ''گرم کوٹ'' کی محبت کرنے والی بیوی شمی یا ''گرہن'' کی ستائی ہوئی ہندوستانی عورت ہولی -

منٹو کے ہاں وہ سوگندھی ہے ، نیلم ہے ، کلونت کور ہے ، موزیل ہے — اپنے تیز جذبات کے ساتھ جاندار ، پھڑکتی ہوئی ؛ جس کے بیان میں وہی موپاساں والی کیفیت پائی جاتی ہے کہ اُس تحریر کا کاغذ تک ، جس پر اس کا ذکر ہو ، تازہ ، گرم گوشت کی طرح پھڑکنے لگتا ہے -

'' ہتک '' کی سوگندھی میں منٹو نے بھی طوائف کے اندر چھپی ہوئی عورت کو پایا ہے اور اس کی روح کی چھؤا ہے ، لیکن سوگندھی بھی ایک فطری عورت ہے — تیز جذبات والی ، جو سیٹھ کی '' ھند '' کی توہین کا بدلہ مادھو کی توہین کر کے لیتی ہے ؛ اپنے جذبات کا بخار اس پر نکالتی ہے اور آخر میں سارے مردوں سے نفرت کے اظہار کے طور پر اپنے خارش زدہ کتے کو پہلو میں لپٹائے سو جاتی ہے -

منٹو کے ایک تازہ افسانے ''سڑک کے کنارے'' میں البتہ عورت کی روح ھی روح ہے - ایک عورت — ایک ماں کی زخمی ، تڑپتی ہوئی روح ! لیکن منٹو نے اس افسانے میں بھی ایسا موقع پیدا کیا ہے کہ اس روح میں ایک طوفان ہے ، ایک ہلچل مچی ہوئی ہے - اس کے

برخلاف لاجونتی کی روح میں ہلکی ہلکی ٹیسیں ہیں جنہیں وہ خاموشی سے چپ چاپ برداشت کر لیتی ہے ۔

چیخوف کی ڈارلنگ بھی منٹو کے ہاں جانکی بن جاتی ہے ۔

اور نچلے طبقے کا وہ سیدھا سادہ کردار ، جو بیدی کے '' رحمان کے جوتے '' میں ہے ، منٹو کے ہاں '' نیا قانون '' کا آستاد منگو بن جاتا ہے ۔

موضوع اور بنیادی رویے کے فرق کے علاوہ انداز پیش کش اور افسانے کی تکنیک میں بھی موپاساں اور چیخوف کے طرز الگ الگ ہیں ۔

موپاساں کے افسانے زندگی سے کاٹے ہوئے ایسے ٹکڑے ہیں جو بذات خود مکمل ہیں ۔ ان میں ایک پلاٹ ہوتا ہے ، ایک آغاز ، ایک وسط ، ایک ایسا منتہا جو افسانے کو واقعی اختتام تک پہنچائے یا ایک ایسا چونکا دینے والا موڑ جس سے ایک ضرب کے ساتھ داستان کے ٹوٹ جانے کا احساس ہو ۔ موپاساں کا افسانہ مناسب تراش ، خراش ، تعمیر اور فنش کے ساتھ مکمل مختصر افسانہ ہے ۔

چیخوف کی حقیقت نگاری ، جیسا کہ ولیم جرارڈی نے لکھا ہے ، گوگول ، ترگنیف ، دستاوسکی اور ٹالسٹائی کی حقیقت نگاری کی ارتقائی صورت ہے ۔ حقیقت نگاری دراصل زندگی کے خاص خاص اور نمایاں خط و خال کو اخذ کرنے سے عبارت ہے ورنہ آرٹ کے فوکس کے باہر زندگی ایک بےکراں سمندر ہے — مبہم ، دھندلی ، بغیر کسی شکل ، بغیر کسی ہیئت کے ایک بے پایاں وسعت ۔ چیخوف کے افسانوں میں زندگی ایک خاص ہیئت کی قید و بند میں جکڑی نہیں جاتی ۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ چیخوف کے افسانے تکنیک اور ہیئت سے بالکل بےنیاز ہوتے ہیں ، بلکہ یہ کہ ان میں ہیئت ہوتے ہوئے بھی محسوس نہیں کی جا سکتی ۔

چیخوف کا فن اشارہ کا فن ہے ۔ چیخوف کے افسانوں کے اختتام کسی بات کو انجام تک نہیں پہنچاتے ۔ افسانے کے آخر میں چیخوف جیسے کچھ کہتے کہتے رک سا جاتا ہے اور ہمیں حیران چھوڑ کر

ہم سے رخصت ہو جاتا ہے۔ بات ادھوری دیکھ کر پہلے تو ہم کچھ سمجھ نہیں پاتے، لیکن پھر ہمیں کوئی اہم، معنی خیز اشارہ، کوئی گہری حقیقت چھپی ہوئی مل جاتی ہے جس سے افسانے کا انجام خود بخود ہمارے ذہن میں تشکیل پا جاتا ہے۔ چیخوف کے افسانوں میں یہ ادھورے رہ جانے اور تکمیل نہ پانے کا احساس ہمیں ایک اور شدید احساس دلاتا ہے کہ یہ خارجی واقعات جو پیش آتے ہیں دراصل بہت معمولی، غیر اہم اور چھوٹے چھوٹے ذریاتی ہیں اور اس حقیقت کا، جسے زندگی کہتے ہیں، محض ایک چھوٹا سا جزو ہیں۔ کوئی چیز بذات خود مکمل نہیں۔

چیخوف کے افسانوں میں شعریت بلکہ تغزل کی سی کیفیت پائی جاتی ہے اور چیخوف کے افسانوں میں ترتیب اور تشکیل کا انداز موسیقی کا سا ہے۔

موپاساں کا افسانہ ہمارے ادب میں اپنی مکمل ارتقائی صورت میں (اسی طرز کا افسانہ اوھنری جیسے افسانہ نگاروں کے ہاں اپنی خام، معمولی صورت میں ملتا ہے) منٹو کا افسانہ ہے۔ ہمارے ہاں منٹو کے سوا کسی اور ادیب نے موپاساں کے طرز کو اس کامیابی سے نہیں اپنایا۔

نہیں معلوم منٹو نے موپاساں کے اثر کو شعوری طور پر قبول کیا ہے یا نہیں۔ منٹو کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ منٹو کو بذات خود موپاساں یا کسی بھی مغربی ادیب کے اثر سے انکار تھا۔ یہ منٹو کی انا تھی (اور یہ انا منٹو کو بھاتی بھی تھی) جو کسی کے اثر سے سراسر منکر تھی، ورنہ یہ قرین قیاس ہے کہ منٹو نے پہلے پہل رسالوں کے روسی اور فرانسیسی نمبر مرتب کرتے ہوئے مغربی افسانے کے اثر کو قبول کیا ہوگا۔ چنانچہ منٹو کے ایک آدھ افسانے میں گورکی کا اثر بھی ملتا ہے۔ دیوندر ستیارتھی نے اپنے منٹو پر طنزیہ افسانے "نئے دیوتا" میں یہ ظاہر کیا ہے کہ منٹو پر سامرسٹ مام کا بہت زیادہ اثر تھا، بلکہ مام سے زبردست ادبی عقیدت تھی۔ ممکن ہے موپاساں کا اثر بالواسطہ مام کے ذریعے پڑا ہو کیونکہ سامرسٹ مام موپاساں کے

عقیدتمندوں اور مقلدوں میں سے ھیں ۔ بہر حال منٹو پر موپاساں کا اثر شعوری ہو یا غیر شعوری ، براہِ راست ہو یا بالواسطہ منٹو موپاساں کے اس قدر قریب پہنچ گیا جہاں تک سامرسٹ مام کی بھی رسائی نہ ہوئی ۔

منٹو نے بھی موپاساں کی طرح زندگی کا زہر اس طرح چکھا تھا کہ اس کی تلخی کام و دھن سے اُتر کر قلب و روح تک پہنچ گئی ۔ لیکن پھر بھی منٹو نے موپاساں کی طرح ھمیں یہی احساس دلایا کہ انسان میں بدی ہے ، بدصورتی ہے ، گندگی ہے ، حیوانیت ہے لیکن انسانیت پھر بھی خوبصورت ہے ۔

منٹو کو پڑھتے ہوئے بھی ھمیں وھی احساس ہوتا ہے جیسے موپاساں کے متعلق چیخوف کے ایک کردار کو ہؤا تھا : '' جیسے اپنا صرف ایک ھی چیز دیکھ رھی تھی ۔''

زندگی ، زندگی ، زندگی — منٹو کے ہاں زندگی ہے !

زندگی منٹو کے ھاتھوں ڈھل کر افسانے بن جاتی ہے !

چیخوف کا اثر بھی ھمارے افسانہ نگاروں نے شعوری طور پر قبول کیا ہے یا نہیں ؟ یہ اندازہ لگانا مشکل ہے ۔چیخوف کا اثر سارے مغربی افسانے پر اتنا زبردست تھا کہ James T. Farrel اپنے مضمون The League of Frightened Philistines میں لکھتے ھیں کہ چیخوف کی کہانیوں کا انگریزی میں ترجمہ مختصر افسانے کی تاریخ میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے ، اور اگر کوئی ایک واحد اور زبردست اثر امریکہ ، انگلستان اور سارے بر اعظم کے افسانوی ادب پر پڑا ہے تو وہ چیخوف کا اثر ہے ۔ ھمارے ھاں چیخوف کا اثر نمایاں اور واضح طور پر کسی ایک افسانہ نگار میں ظاھر نہیں ہؤا (جیسا کہ موپاساں کا منٹو میں) لیکن یہ زیادہ وسیع اور گہرا ہے اور ایک undercurrent کی طرح بہتا ہے ۔

بیدی کے افسانوں کا رنگ اور لب و لہجہ چیخوف کا سا ہے ،خواہ یہ اثر شعوری ہو یا غیر شعوری ۔ اور محمد حسن عسکری نے ، جو ھمارے ان معدودے چند ادیبوں میں سے ھیں جنھوں نے مغربی ادب کو پوری

آگاہی سے سمجھا ہے ، چیخوف کے شعوری اثر کا اعتراف کیا ہے ۔

حسن عسکری اپنے مجموعے '' جزیرے '' کے دیباچے میں لکھتے ہیں :

'' ایک چیز کے حسن کو میں نے واقعی اپنی روح کی گہرائیوں میں محسوس کیا ہے اور اتنے شدید طور پر کہ اس احساس کی لرزش جب چاہوں اپنے اندر پا سکتا ہوں ، اور وہ چیخوف کا افسانہ '' اسکول مسٹرس '' ہے ۔ یہ خالص موسیقی ہے اور میں اس کوشش میں رہا ہوں کہ یہی نغمگی اپنے افسانوں میں پیدا کر سکوں ۔ میرا افسانہ '' حرامجادی '' چیخوف کے اسی افسانے سے متأثر ہے ۔ اس میں کچھ ہے تو اسے جمالِ ہم نشیں کا عکس ہی سمجھیے ، اور اسی طرح '' چائے کی پیالی '' کا خیال بھی مجھے چیخوف کے '' اسٹیپ '' سے پیدا ہؤا تھا... لیکن حقیقت یہ ہے کہ حسنِ معنوی ہو یا حسنِ صوری — سب روح کے سانچے میں ڈھلتا ہے ۔''

کرشن چندر کا '' حسن اور حیوان '' بھی چیخوف کے The Steppe کی طرز پر لکھا گیا ہے اور کافی کامیاب کوشش ہے ۔ اس زمانے میں ، جب کرشن چندر نے پہلے پہل لکھنا شروع کیا تھا اور جو ہمارے نئے ادب اور افسانے کا ابتدائی زمانہ تھا ، کرشن چندر نے مغربی افسانے سے متأثر ہو کر کئی ایک نئے تجربے کیے ، بلکہ ان کا ہر افسانہ ایک نیا تجربہ ہوتا تھا ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس دور میں کرشن چندر نے بعض بہت اچھے افسانے لکھے ۔ چنانچہ '' حسن اور حیوان '' ، '' پورب دیس ہے دلی '' ، '' دو فرلانگ لمبی سڑک '' ، '' زندگی کے موڑ پر '' ، '' گرجن کی ایک شام '' ، '' ان داتا '' اور '' بالکونی '' آج بھی کرشن چندر کے بہترین افسانے ہیں ۔

کرشن چندر کے پاس ذہانت تھی ، کسی چیز کا فوری اثر قبول کر لینے والا مزاج ، ایک زود نویس ، تیز رفتار قلم ، چلتی ہوئی رنگین زبان جس سے انہیں اظہار میں کوئی مشکل نہ ہوتی تھی ، لہٰذا وہ جس مغربی افسانے سے بھی متأثر ہوئے اسی طرز کے افسانے کو فوراً اردو

میں منتقل کیا۔ اس سے میرا مطلب یہ نہیں کہ کرشن چندر کے افسانے مغربی افسانوں کے چربے ہوتے تھے ، بلکہ یہ کہ ان میں یہ صلاحیت تھی کہ مختلف طرز کے مغربی افسانوں سے بہ یک وقت اثر قبول کریں اور فوری طور پر انہیں اردو میں تخلیق کریں - اور یہی وجہ تھی کہ شروع شروع ہی میں ہر افسانہ ایک نئے طرز کا لکھ کر انہوں نے فوراً پڑھنے والوں کی توجہ اپنی طرف مبذول کر لی - لیکن کرشن چندر کا رویہ ان دنوں بھی ، جب انہوں نے اپنے آپ کو کسی مخصوص سیاسی آئیڈیالوجی سے وابستہ نہیں کر لیا تھا ، ہمیشہ ایک صحافی کا سا رہا ہے - وہ کسی چیز کا اثر فوری لیکن وقتی طور پر قبول کرتے ہیں - فوری اظہار بھی ان کے لیے بہت آسان ہے - چنانچہ کرشن چندر سے یہ شاذ ہی توقع کی جا سکتی ہے کہ وہ کسی چیز کی تخلیق کرتے ہوئے اس کرب سے گزرے ہوں گے جسے creative agony کہتے ہیں یا انہوں نے جس حسن کی تخلیق کی ہے وہ روح کے سانچے میں ڈھلا ہے — گو یہ حسیات اور جذبات کو ضرور متأثر کرتا ہے -

کرشن چندر نے کسی ایک مغربی ادیب یا کسی خاص تحریر کا اثر یوں قبول نہیں کیا کہ وہ ان کی روح کی گہرائیوں میں اتر گئی ہو ، بلکہ انہوں نے وقتی طور پر مختلف طرزِ تحریر اور مختلف مغربی رجحانات سے دلچسپی لی - حتیٰ کہ کوئی نیا تکنیکی یا کسی اور طرح کا تجربہ کرنا ان کے لیے کھیل سا ہو گیا اور انہوں نے ” ایک سرریلی تصویر “ بھی کھینچی اور ایک افسانے میں الفاظ بدل کر نئی زبان بنانے کا صوتی تجربہ بھی کیا - یہ نہیں کہ ہم میں کوئی جیمس جوائس ہوگا جو ایروکر (Earwicker) کے خواب میں آفاق اور کائناتی اصولوں کی تحویل کرے گا اور کسی Finnegans Wake کے لیے ایک نئی زبان کی تخلیق کرے گا - کرشن چندر کی یہ کوشش تو بس ایک مذاق کی بات تھی اور یہ اپنی جگہ کوئی سنجیدہ کوشش ہی نہیں تھی - اسی طرح انہوں نے ” غالیچہ “ میں ایک پُر اسرار سی رمزیت پیدا کرنے کی کوشش کی جس میں کچھ تو ایڈگر ایلن پو کے پُراسرار افسانوں ، مثلاً : Pit and

the Pendulum کی سی ذہنی اذیت کی پیش کش تھی اور کچھ کافکا کے انداز کو اپنانے کی کوشش۔

کافکا کی گہری رمزیت اور کافکا کا انداز اگر ہمارے ہاں کسی ادیب میں ہے تو وہ احمد علی میں ہے۔ ممکن ہے احمد علی کافکا سے شعوری طور پر متاثر نہ ہوئے ہوں اور اظہار کی مطابقت ادبی مزاج کی مطابقت کا نتیجہ ہو۔ چنانچہ ابھی ایک نئے فرانسیسی ادیب کی تخلیق Amindab کا کافکا کی تخلیقات سے موازنہ کرتے ہوئے ژاں پال سارتر نے لکھا ہے کہ مصنف کو خود کافکا کے اثر سے انکار ہے، بلکہ اس کا یہ کہنا ہے کہ جن دنوں یہ تحریر ہوئی اس نے کافکا کو پڑھا تک نہیں تھا۔ تو پھر ژاں پال سارتر کی رائے میں یہ مطابقت اور بھی حیرت انگیز ہے*۔

کافکا کی جینئس کچھ ایسی غیر معمولی اور یکتا تھی کہ وہ ایک myth ہی بنا رہا — عام ادیبوں کی رسائی سے بہت دور، ایک پیہم کشش اور ترغیب۔ ژاں پال سارتر کے الفاظ میں:

"He remained on the horizon a perpetual temptation. Kafka could not be imitated."

لہذا کافکا کی فکر سے مناسبت اور کافکا کا سا رمزی طریقۂ اظہار، خواہ وہ شعوری ہو یا غیر شعوری، بہت بڑی بات ہے اور ایک مشابہ جینئس کا تقاضا کرتی ہے۔

ہمارے افسانہ نگاروں میں احمد علی کی جینئس غیر معمولی ہے اور وہ ہمارے وقیع ترین افسانہ نگار ہیں گو وہ منٹو یا کرشن چندر کی طرح مقبولِ عام نہیں۔ منٹو کی تحریروں کی اپیل خاص و عام کے لیے یکساں تھی لیکن احمد علی کی تحریریں اپنی نوعیت میں esoteric ہیں جنھیں معدودے چند، ادب کا صحیح ذوق رکھنے والے ہی پسند کر سکتے ہیں۔ احمد علی کی رمزی تحریروں کے علاوہ دوسری تحریریں بھی ایک

* Jean Paul Sartre : Literary and Philosophical Essays.

خاص پایہ اور مقام رکھتی ہیں لیکن احمد علی کا مخصوص لب و لہجہ اور رنگ رمزی اور فلسفیانہ ہے ۔ رمزیت کو انہوں نے شروع ہی سے اپنایا تھا ۔ نئے ادب کی سب سے پہلی کتاب '' انگارے '' میں بھی ان کے افسانے سرریلزم اور آزاد تلازمِ خیال کے مظہر تھے ۔ '' ہریم کہانی '' میں انہوں نے محبت کا فلسفہ پیش کیا ۔ '' قلعہ '' میں سیاست کو بھی فلسفیانہ رنگ دیا ۔ '' گزرے دنوں کی یاد '' میں انہیں وقت کی، ماضی کی پُراسرار ، حیران کن آواز آئی ۔ ان کے یہ افسانے بڑی شدت اور گہرائیوں کے حامل ہیں ۔

احمد علی کی جن تحریروں میں خاص طور پر کافکا کی رمزیت اور طریقۂ اظہار پایا جاتا ہے وہ '' قید خانہ '' ، '' ہمارا کمرہ '' اور ''موت سے پہلے '' ہیں جن میں کافکا کے افسانوں سے نہیں بلکہ The Castle اور The Trial سے مناسبت پائی جاتی ہے ۔ فکشن میں رمزیت کے پیشرو اگرچہ امریکی کلاسیکی ناول نگار ہرمن میل ول ہیں (موبی ڈک) جن کے لیے ساری دنیا ہی ایک سمبل تھی لیکن جدید رمزیت کا سرچشمہ کافکا ہی سے پھوٹا ہے ۔ کافکا میں ایک حقیقت نگار کے مشاہدے کی گہرائی اور باریک بینی بھی ہے اور ایک شاعر کی قوتِ تخیل بھی ۔ وہ اشاریت کو ایک طرح کی الہامی بے خودی کی حد تک لے جاتا ہے جس میں تصورات ایسے ہوتے ہیں جو ظاہری حقیقت سے دور ہوتے ہوئے بھی ان چیزوں کی اندرونی تہوں اور ان کی اصلی فطرت کو ظاہر کرتے ہیں ۔ ان میں ہمیں سطحی نہیں بلکہ عمیق گہری حقیقت ملتی ہے ۔

'' کاسل '' تک سفر کائنات کے اسرار و رموز کی کرب ناک جستجو بن جاتا ہے : ایک وجودِ مطلق کی جستجو ؛ خدا اور انسان کے درمیان ایک صحیح رشتے کی جستجو ؛ ایک صحیح طرزِ زندگی کی جستجو ۔ کافکا کے ہاں تلاش کی راہیں بظاہر آسان ہونے کے باوجود اتنی دشوار گزار ہیں کہ انسان جیسے بھول بھلیوں میں کھو کر رہ جاتا ہے ۔

احمد علی کے '' قید خانہ '' میں ایک انسانی روح جکڑی ہوئی ہے ۔ ایک قید کے اندر دوسری قید ؛ دائرے تنگ ہوتے جاتے ہیں ؛

گھٹن بڑھتی جاتی ہے — حتیٰ کہ انسان کا جسمانی وجود ھی ایک قید ہے ۔ ''قید خانہ'' میں احساس مجسم بن گیا ہے ۔ اس افسانے کا کردار ھی ایک حساس آدمی کا ذہن ہے ۔ اس احساس کے زیر اثر نہ صرف ذھن سوچتا ہے اور آنکھ دیکھتی ہے بلکہ احساس جسم کے رگ و پے میں سرایت کر گیا ہے ۔ ذھن ، جسم و روح — سب اس کرب ، گھٹن اور قید میں جکڑے ہوئے معلوم ہوتے ھیں ۔ اور ''موت سے پہلے'' ایک طرح کا بھیانک رمزیہ خواب ہے ۔ اس میں The Trial کی کیفیت ہے ۔

کافکا کا ایک ''ماورائے ادراک حقیقت'' پر ایمان تھا ۔ حقیقت — جس کی جستجو میں انسانی ذھن و روح بھٹکتے ھیں لیکن جو انسان کی رسائی سے بہت دور ہے ۔

اسی حقیقت کی تلاش میں میل ول نے بحر بے کراں کی وسعتوں میں سفر کیا اور عمیق ، وسیع و عریض سمندر کو گنج معانی اور آن رازہائے سر بستہ کا سمبل بنایا جن کی تلاش میں انسانی عقل بھٹکتی پھرتی ہے ۔ ''موبی ڈک'' کے کپتان (اھب) کو اس بحر بے کراں میں اتنی دور جانے کی سوجھی جہاں کسی اور سیاح کی رسائی نہ ہو ۔ اور وہ ایک ناقابل شکست ، ناقابل فہم ، ایک opaque دبیز سفیدی (جس کی سفید وھیل مچھلی سمبل ہے) سے ٹکرا کر فنا ہو گیا ۔ میل ول کی prophecy میں ایک حقیقت مطلق کی جستجو اور زندگی کے معانی پانے کی کوشش انسان کو فنا تک لے جاتی ہے ۔

اسی fatality کا احساس کافکا کے ہاں بھی ہے ۔

جہاں احمد علی کے ادبی مزاج نے کافکا کی گہری رمزیت میں یگانگت محسوس کی وہاں عزیز احمد نے ایملی زولا کی نیچریت اور غیر مشروط حقیقت نگاری میں کشش پائی ۔ لیکن زولا کی یہ نیچریت اور ریلزم Nana میں کچھ اور ہے Earth میں کچھ اور ۔ جب زولا نے Nana کے لیے ایک ایسی موت تجویز کی جس سے اس کے شفاف ، بے داغ حسن پر اس کے گناہ کی گندگی اور باطن کی سڑانڈ ابل پڑے تو زولا نے ایک سپیشلسٹ کے پاس سے چیچک کی کیس ھسٹری منگوائی اور ایک

ایسے کیس کا خصوصیت سے بغور مطالعہ کیا جس میں بدترین قسم کی چیچک سے موت واقع ہوئی تھی اور اس کیس کی ساری تفصیلات سے نانا کی موت کی تصویر کھینچی ۔ ظاہر ہے کہ جب حقیقت نگاری اس حد تک studied ہو تو اس میں فطرت کی وہ بے پناہ ، غیر ارادی سی بےساختگی کہاں پائی جا سکتی ہے ؟ لیکن زولا کے Earth میں فطرت نگاری اس بلا کی ہے کہ اس میں زندگی دھڑکتی ، زرخیز دھرتی کی کوکھ سے پھوٹتی ہوئی معلوم ہوتی ہے ۔

عزیز احمد فطرت نگاری کے قائل ہیں ۔ واقعات اور کردار زندگی میں جیسے ہیں ، جیسے گزرے ہیں انہیں اسی طرح پیش کرنے کی انہوں نے کوشش کی ہے ۔ وقت کے سلسلے ، واقعات کے تسلسل اور افسانے کی تعمیر میں بھی ان کا انداز فطری ہے گو کبھی کبھی ان کی یہ حقیقت نگاری studied معلوم ہوتی ہے ۔

عزیز احمد کا اپنا کہنا ہے کہ وہ آلڈس ہکسلے سے بھی متأثر ہیں ۔ ہکسلے — سائنسی علوم سے واقف ، ذہین ، سنجیدہ اور انٹلکچوئل ہکسلے — کا رویہ ایک فن کار سے زیادہ ایک انٹلکچوئل کا ہے ۔ فکشن ان کے لیے بعض خاص ideas اور اصولوں کے اظہار کا ذریعہ ہے ۔ ان کی تحریریں یا تو allegories ہیں جیسے The Brave New World یا Ape and Essence یا ان کے ناول Novel of Ideas کے تحت آتے ہیں اور ان کے کردار مختلف خیالات اور تصورات کے مظہر ہوتے ہیں ۔ چنانچہ ان کے " پوائنٹ کاؤنٹر پوائنٹ " میں مارکس ریمپئن اور فلپ کوارلس خود مصنف کی شخصیت کے دو رخ ہیں جو مجسم کر دیے گئے ہیں ۔ آن کی مقسوم انا کے دو مظاہر — alter-egos ۔ دو اصلی کرداروں میں اتنا تفاوت نہیں ہوتا ، دو کردار ایک دوسرے سے اتنے آزاد نہیں ہوتے ، اتنے مکمل طور ہر ایک دوسرے کی ضد نہیں ہو سکتے جیسے کہ فلپ کوارلس اور مارکس ریمپئن ہیں ۔ یہاں دو مختلف اور متضاد میلانات کو بڑھا چڑھا کر انہیں مجسم کر دیا گیا ہے ۔ فلپ کوارلس کی عقلیت اور منطق حد سے تجاوز کر گئی ہے ، حتیٰ کہ

۔ اس کے فطری جذبات اور حسیں بھی عقل و دماغ کے تابع ہیں ۔ اس کے برخلاف ریمپئن آزاد فطری جبلتوں اور بے لگام ہیجانی جذبات کا نمائندہ ہے ۔

اپنے تازہ ترین ناول The Genius and the Goddess میں ھکسلے نے اسی Split Character اور Alter-egos کی تھیم کو ایک اور ھی پس منظر میں پیش کیا ہے ۔ Intellect اور Instinct کی وھی تکرار اور تضاد ہے لیکن یہاں '' عقلیت '' کا نمائندہ مرد ہے اور '' جبلت '' کی نمائندہ عورت ۔ یعنی '' پوائنٹ کاؤنٹر پوائنٹ '' کی وہ محبت کی پیاسی عورت ، جو اپنے شوھر کی جذبات سے عاری نری عقلیت اور منطق سے تنگ آ گئی تھی ، اب محض Sensuality کی نمائندہ ہے ، بنا دی گئی ہے ۔ یہاں جینئس ایک Physicist ہے اور Goddess اس کی حسین بیوی جو اس کی جینئس کے لیے وجدان کی محرک ہے ۔ یہ دونوں ایک نوجوان ، معصوم ، آئیڈیلسٹک رومانی لڑکے کے زاویۂ نظر سے دکھائے گئے ہیں جو مرد کو اپنی Intellect کے ساتھ ایک جینئس اور ھیرو سمجھتا ہے اور عورت کو اپنے حسن کے ساتھ ایک دیوی ! وہ Physicist کی '' ھیرو ورشپ '' کرتا ہے لیکن ساتھ ھی اس کی خوبصورت بیوی کی محبت میں مبتلا ہو جاتا ہے ۔ وہ دونوں کی ایک ساتھ پرستش کرتا ہے لیکن آخر میں آسے دونوں سے ڈز الوژن ہوتا ہے کیونکہ یہ دونوں نامکمل تھے !

آلڈس ھکسلے نے ان دو حدوں : Intellect اور Instinct کو مجسم پیش کر کے گویا دونوں قسم کی افراط و تفریط میں اعتدال اور توازن کی اھمیت پر زور دیا ہے ۔ عزیز احمد نے اسی طرح دو حدوں کے درمیان اعتدال اور توازن کی ضرورت کو '' اور بستی نہیں یہ ...'' میں Alter-egos اور Split Character کے ذریعے پیش کیا ہے اور ھکسلے کی طرز پر ایک تجربہ کیا ہے ۔ چنانچہ اس افسانے میں الف خاں اور بے خاں دو الگ الگ میلانات کے مجسم مظہر ہیں ۔ یہ دونوں ایک دوسرے کی پوری ضد تو نہیں لیکن ایک ھی کردار کے دو رخ

ضرور ہیں ۔ ایک میں جبلت کی بے لگام تیزی اور افراط ہے ، دوسرے میں اعتدال اور توازن ۔ اکثر کوئی عملی قدم اٹھانے سے پہلے اور ذہنی اور قلبی کشمکش میں دو آوازیں حصہ لیتی ہیں ۔ بے خاں الف خاں کی دوسری آواز ہے ۔ چنانچہ الف خاں گویا جبلت ہے اور بے خاں ضمیر ۔

ہکسلے کے ہاں تو خیر بڑے کھلے طریقے پر ایک کردار کو دو کرداروں میں بانٹا گیا ہے ورنہ یوں دیکھا جائے تو واقعی بڑے ادب میں کئی ایسی مثالیں ملتی ہیں جن میں یہ فرق ایک زیریں حقیقت ہے اور ایک کردار دراصل ایک پیچیدہ، مکمل اور بڑے کردار ہی کا ایک جزو ہوتا ہے ۔ چنانچہ پرومیتھیوس اور ایپیمتھیوس دراصل ایک ہی ہیں ۔ یہ دونوں ایک ہی بڑی شخصیت کے introvert اور extravert پہلو ہیں ۔ (Jung) میفسٹوفولس دراصل فاؤسٹ ہی کی شخصیت کا دوسرا یعنی evil رخ ہے جو اس پر حاوی ہو جاتا ہے اور یہ اوتھیلو کی شکی طبیعت ہی تو ہے جو Iago بن کر آگے آ سکتی ہے اور اس کی آتش رقابت کو بھڑکاتی ہے !

ہکسلے کے شعوری اثر کے تحت اس خاص تجربے کے علاوہ عزیز احمد ہکسلے سے یوں بھی متأثر ہیں کہ ان کے ناول اور افسانوں کے structure بھی ideas کے گرد کھڑے کیے جاتے ہیں ؛ جو کبھی کرداروں کی بحث کے ذریعے پیش ہوتے ہیں کبھی کسی اور طریقے سے ۔

اُوپر میں نے چند ایسے انفرادی اثرات کا جائزہ لیا ہے جہاں بعض خاص خاص مغربی ادیبوں کا اثر ہمارے افسانہ نگاروں پر انفرادی طور پر ہؤا ہے ۔ لیکن ہمارے صف اول کے افسانہ نگاروں میں بعض ایسے ہیں جن میں کسی خاص مغربی ادیب یا کسی خاص مغربی رجحان یا کسی خاص تحریر کا اثر واضح طور پر نمایاں نہیں ہے لیکن ان کے افسانے پڑھ کر یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انہوں نے مغربی ادب کو سمجھ کر پڑھا ہے اور اسے غیر محسوس طور پر اپنے اندر جذب کر لیا ہے ۔ چنانچہ غلام عباس کے افسانوں میں کسی کا واضح اثر نظر نہیں

آئے گا لیکن ان کا ہر افسانہ پڑھتے ہوئے ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے ہم کوئی بہت اچھا مغربی افسانہ پڑھ رہے ہیں۔ ''آنندی''، ''حمام میں''، ''ہمسائے''، ''جواری'' اور ''سایہ'' جیسے افسانے کسی بھی مغربی ملک کے افسانوی ادب کی بہترین کوششوں کے ساتھ شمار ہو سکتے ہیں۔

مغربی ادب کا اثر ہمارے افسانے پر دو طرح سے ہوا ہے: ایک تو انفرادی اثر، یعنی بعض انفرادی مغربی ادیبوں کا اثر ہمارے خاص خاص لکھنے والوں پر؟ دوسرا مجموعی اثر، یعنی مجموعی طور پر مغرب کے ادبی مزاج، مغرب میں نئے نئے رجحانات اور نئی نئی تحریکوں کا اثر۔

افسانہ مغرب میں بھی سب سے نئی اور کم عمر صنفِ ادب ہے۔ اردو افسانے کی عمر تو بمشکل تیس پینتیس برس ہوگی۔ ہمارے ہاں افسانے کی پیدائش ہی اس وقت ہوئی جب ہمارے ادیب مغربی ادب کا زیادہ سے زیادہ مطالعہ کرنے اور اس سے مستفیض ہونے لگے تھے۔ مغربی ادب کا مطالعہ، نیا شعور اور آگاہی سب سے زیادہ اسی صنف میں ظاہر ہوتے ہیں کیونکہ مغربی ادب سے نئی نئی تحریکوں، رجحانوں، تکنیکوں اور نئے نئے طرز اپنانے کا شعور افسانے کے ساتھ ساتھ ہی پیدا ہوا اور ہمارے افسانے نے بھی مغربی افسانے کے دوش بدوش ہی ترقی کی منزلیں طے کیں۔

افسانے کے لیے ہمارے ادب میں کوئی روایت نہ تھی۔ افسانے کا ازلی ماخذ روایتیں ہیں جو سب سے پہلے عبرانی، عربی اور یونانی میں پائی جاتی ہیں۔ اسی طرح کی الف لیلوی حکایتیں ہمارے ہاں قصۂ چہار درویش اور حاتم طائی کی سی حکایاتی اور picaresque قسم کی کتابوں میں نمودار ہوئیں لیکن یہ الگ الگ مختصر کہانیوں کی بجائے سفرناموں اور ناولوں کی صورت میں پیش ہوتی تھیں۔

افسانہ یوں پریم چند سے شروع ہوتا ہے لیکن پریم چند اور ان کے سکول کے افسانہ نگاروں، مثلاً: سدرشن، اعظم کریوی، علی عباس حسینی وغیرہ کے ہاں ناول اور افسانے کا فرق ابھی واضح نہیں ہوا تھا

اور ان دو صنفوں کے درمیان حدِ فاصل قائم نہیں ہوئی تھی ۔ فرق صرف طوالت کا تھا ، یعنی افسانہ ناول کے مقابلے میں مختصر کہانی ہوتا تھا — لیکن ایسی ہی بھرپور کہانی ۔

پرانی صنف ناول اور نئی صنف افسانے کا یہ درمیانی وقفہ دوسرے ملکوں کے ادب میں بھی پایا جاتا ہے ۔ ان دنوں افسانے مختصر افسانے نہیں کہانیاں کہلائے جاتے تھے ۔ چنانچہ امریکی ادب ہی کی مثال لیجیے : میل ول نے اپنی کہانیوں کے مجموعے کو Piazza Tales کا نام دیا اور ہاتھورن کی کہانیاں '' دہرائی گئی کہانیاں '' کے نام سے مشہور ہوئیں ۔

پریم چند کے آخری دور کے بعض افسانوں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انہیں جدید مختصر افسانے کی تکنیک اور مواد سے پوری آگاہی تھی ۔ ان کا مشہور افسانہ '' کفن '' جدید افسانے کے معیار پر پورا اُترتا ہے اور '' شکوہ شکایت '' سارا ایک مانولاگ ہے ۔

صحیح معنوں میں مختصر افسانے کا آغاز نئے ادب کی تحریک کے ساتھ ہی ہؤا اور اسی تحریک کے ساتھ ایک خاص آرٹ فارم کی حیثیت سے مختصر افسانے نے عروج پایا ۔ نئے ادب کی سب سے پہلی ضبط شدہ کتاب '' انگارے '' گویا روایت سے بغاوت تھی ۔ رشید جہاں نے اس میں عورت کی آزادی اور عورت کے حقوق کی پاسبانی کا مسئلہ پیش کیا ۔ احمد علی نے آزاد خیال کو سرریلزم کے ذریعے پیش کیا ، یعنی خیال اپنی اصلی شکل میں ، جب کہ وہ کسی عقلی یا جمالیاتی یا اخلاق پابندی یا رکاوٹ کے بغیر انسانی دماغ میں اپنا سلسلہ جاری رکھتا ہے ۔ چنانچہ سرریلزم کی اس تحریک سے ، جو مغرب میں ۱۹۱۹ء میں شروع ہوئی تھی ، اردو افسانے کے آغاز ہی میں احمد علی نے روشناس کرایا ۔

اردو افسانے پر گو کئی مختلف مغربی تحریکیں اور ادبی رجحانات بیک وقت اثر انداز ہوئے لیکن نئے ادب ، یعنی ۳۶ء ، ۳۷ء کی تحریک میں ، سماجی حقیقت نگاری سب سے نمایاں رجحان بن کر آئی ۔ اس دور کی حقیقت نگاری میں معاشرتی مسائل کے علاوہ سیاسی مسائل کو بھی

نمایاں دخل تھا کیونکہ ہمارے ہاں کی ترقی پسند تحریک اسی کا حصہ تھی جو ایک آفاقی تحریک بن چکی تھی ۔

سیاست اس دور میں زندگی کا بہت بڑا حصہ بن چکی تھی ۔ یہ دو عظیم جنگوں کا درمیانی وقفہ تھا ۔ ایک طرف فاشیت سر اٹھا رہی تھی دوسری طرف ادیبوں کے سامنے روس کا انقلاب اور نیا نظام تھا جس کے متعلق انہیں یہ الوژن تھا :

Bliss was it in that dawn to be alive
And to be young was the very heaven !

Popular Front بن چکا تھا ۔ سپین کی خانہ جنگی میں ادیب بہ نفس نفیس حصہ لے کر جمہوریوں کا ساتھ دے رہے تھے ۔ ایک زمانہ وہ بھی تھا جب ژید کے پایہ کے ادیب بھی سیاست کا ساتھ دینے پر تیار تھے !

ترقی پسند تحریک کے لیے وجدان کا سرچشمہ روس اور روسی ادب تھا لیکن ہمارے ادیبوں نے عام طور پر ٹالسٹائی ، ترگنیف ، دستاوسکی یا چیخوف کی بجائے گورکی اور گورکی کے بعد کے ادیبوں سے زیادہ اثر لیا ۔ ان دنوں ہمارے افسانہ نگار خصوصیت سے ۳۵ء کے انگریزی ادیبوں کے نیو رائٹنگ والے گروپ — آڈن ، سپنڈر ، اشروڈ ، جارج آرول ، پرنچٹ — سے متأثر تھے ۔ ۳۵ء کے یہ ادیب جوئس ، لارنس اور ورجینا وولف کے ردِ عمل میں خارجی حقیقت نگاری کی تحریک لے کر آئے تھے ۔ ہمارے ہاں نئے ادب کی حقیقت نگاری ایک طرح سے نیاز فتح پوری ، سجاد حیدر یلدرم ، مجنوں گورکھ پوری وغیرہ کی رومان نگاری کا ردِ عمل تھی ۔ نیاز فتح پوری گروپ کے درمیانی رجحان کا اس وسیع تحریک سے کوئی خاص اور گہرا تعلق نہ تھا جسے مغربی ادب میں "رومانٹسزم" کہتے ہیں — چنانچہ انگریزی ادب میں انیسویں صدی کی رومانٹسزم یا فرانسیسی ادب میں Chivalry کا رومان ۔

نئے ادب اور ۳۶ء ، ۳۷ء کی تحریک کے ساتھ ادب برائے زندگی اور ادب اور انقلاب کی آواز اٹھی ۔ یہ ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری

جیسے فنکاروں کی بھی آواز تھی - زندگی کو اپنی ساری حقیقتوں میں پیش کرنے کا رجحان اردو افسانے پر اس طرح چھا رہا تھا کہ ہمارے بہت سے اچھے افسانہ نگاروں کو Realists کے اسی گروہ میں شامل کیا جا سکتا ہے : منٹو ، بیدی ، حیات اللہ انصاری ، رشید جہاں ، عصمت چغتائی ، اوپندر ناتھ اشک ، اختر اورینوی ، سہیل عظیم آبادی ، خواجہ احمد عباس ، بلونت سنگھ ، قدرت اللہ شہاب ، انور ، ہاجرہ مسرور ، خدیجہ مستور ، ابوالفضل صدیقی ، شوکت صدیقی — یہ طویل فہرست کبھی ختم نہ ہوگی -

اپنے دور کے سیاسی اور سماجی مسائل کے علاوہ سماجی حقیقت نگاری کے جس خاص جزو پر ہمارے ادیبوں نے توجہ دی وہ جنسی حقیقت نگاری تھی - منٹو ، عصمت چغتائی ، ممتاز مفتی اور عزیز احمد جنسی حقیقت نگاری سے اس طرح وابستہ ہو گئے کہ جنس کا موضوع ان کے لیے ایک obsession سا بن گیا -

عزیز احمد کی رائے میں (ترقی پسند ادب) ہمارے جنس نگار ڈی - ایچ - لارنس سے متأثر ہوئے ہیں بلکہ یہ کہ ان کی جنس نگاری ڈی - ایچ - لارنس کو ہضم نہ کرکے ایک کھٹے ڈکار کی صورت میں نمودار ہوئی ہے - مجھے عزیز احمد کی اس رائے سے اختلاف ہے - یہ نہیں کہ ہمارے ادیبوں نے ڈی - ایچ - لارنس کو پڑھ کر ہضم نہیں کیا بلکہ ہمارے ادیبوں کا رویہ ڈی - ایچ - لارنس سے قطعی مختلف تھا - ہمارے ادیبوں نے سماج کو یوں عریاں کرنا چاہا کہ ساری ڈھکی چھپی گندگی باہر آئے - ان کی تحریریں سماج کی اخلاق قدروں اور پابندیوں اور ان سے منتج سماج کی گری ہوئی جنسی حالت پر بھرپور طنز تھیں -

ڈی - ایچ - لارنس نے بھی سماج کی اخلاق قدروں پر حملہ کیا تھا اور انہیں ان بے جا پابندیوں اور مصنوعی قدروں اور سماجی انسان کی ریاکاریوں سے بے پناہ نفرت تھی - یہ نفرت ان کی گالزوردی پر تنقید سے ظاہر ہوتی ہے - لیکن لارنس کا مقصد جنسی بے راہ روی اور گناہ کی زندگی پر تنقید نہیں تھی ، بلکہ ایک صحت مند جنسی توازن کی

تبلیغ ۔ لارنس کی جنسی تحریروں میں جسمانی مظاہروں کے ساتھ ساتھ لطیف سے لطیف، نازک سے نازک احساس کی عکاسی ہے اور جنس کی پیش کش میں، جو ان کی نظر میں '' زندگی کی قوت '' ہے ، لارنس جسمانی لذت کے ساتھ حسن ، مسرت ، روشنی ، قوت اور امن کا احساس دلاتے ہیں ۔ لارنس نے جنس کو ایک فلسفہ بنا لیا تھا ، بلکہ ایک مذہب کا درجہ دے دیا تھا ۔ انہوں نے خود کو اس کا پیغامبر گردانا اور آخر میں اس کے ، جیسا کہ مڈلٹن مرے نے اپنی کتاب Son of Woman میں لکھا ہے ، صلیب زدہ شہار ہوئے ۔

فطری جبلت اور فطری زندگی کے puritan prophet کی حیثیت سے شاید لارنس اور منٹو میں تھوڑی سی مناسبت ہو ۔ اپنے آخری ڈرامے '' اس منجدھار میں '' میں منٹو نے لارنس کی '' لیڈی چیٹرلیز لور '' والی تھیم کا استعمال کیا ہے لیکن یہاں بھی منٹو کا رویہ اور پیش کش ڈی ۔ ایچ ۔ لارنس سے مختلف ہے ۔

عزیز احمد کی جنس نگاری فرانسیسی جنس نگاروں سے زیادہ مناسبت رکھتی ہے ۔ ممتاز مفتی نے مغرب کے جنسی ادب سے اثر نہیں لیا بلکہ وہ براہ راست جنسی نفسیات کی طرف رجوع ہوئے ۔

اس طرح کا خالص نفسیاتی افسانہ ہمارے ادب میں ایک انفرادی رجحان تھا اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ممتاز مفتی نے بعض کامیاب نفسیاتی افسانے لکھے اور تحت الشعور کی بہت سی ڈھکی چھپی ، ان کہی حقیقتیں آجاگر کیں لیکن ان کے بعض افسانوں ، خصوصیت سے بعد کے افسانوں میں ، ہر بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ افسانہ ایک نفسیاتی کیس کے گرد بُنا گیا ہے ۔ '' آپا '' ، '' ماتھے کا تل '' ، '' مورا '' اور '' یہ دیوی '' ان کے بہترین افسانے ہیں ۔ ان میں نفسیات ایک زیریں حقیقت ہے اور ہلکے ہلکے نفسیاتی ٹچز کے ساتھ ہماری زندگی کی نازک اور سچی تصویریں کھینچی گئی ہیں ۔

یوں انسانی نفسیات کی پیش کش ہمارے کئی ایک افسانوں میں ہوئی ہے اور جنسی نفسیات کو منٹو اور عصمت چغتائی نے بھی کامیابی سے

پیش کیا ہے ۔ چنانچہ منٹو کے افسانوں میں '' دھواں ''، '' بلاؤز '' اور '' ٹھنڈا گوشت '' وغیرہ جنسی نفسیات کی کامیاب مثالیں ہیں ۔ اور عورت کے جنسی جذبے ، جنسی آٹھان اور ارتقا اور نفسیات کو تو عصمت چغتائی سے بہتر کوئی ترجمان شاذ ھی مل سکے ۔ عصمت نے بے باکانہ جرأت سے عورت کو پہلی دفعہ اصلی روپ میں پیش کیا تھا اور اسی لیے عصمت کو ہمارے ادب میں ایک خاص مقام حاصل ہے ۔

عصمت پر کسی خاص مغربی ادیب کا اثر پڑا ہے کہ نہیں ؟ یہ اندازہ لگانا مشکل ہے ۔ غالباً پطرس یا مجنوں گورکھپوری نے لکھا ہے کہ عصمت اپنے ڈراموں میں برنارڈ شا سے بہت متأثر ہیں اور اسی طرح کا witty طنزیہ مکالمہ انہوں نے استعمال بھی کیا ہے ۔ لیکن جہاں تک ان کے افسانوں کا تعلق ہے (اور عصمت سب سے پہلے افسانہ نگار ھی ہیں) کسی خاص اثر کا ان میں اظہار نہیں ہوتا ، یہ الگ بات ہے کہ وہ مغربی ادب میں جنسی حقیقت نگاری سے مجموعی طور پر متأثر ہوئی ہیں ۔

آگے چل کر ہاجرہ مسرور اور خدیجہ مستور نے بھی عصمت کی طرز اختیار کی ۔ ہاجرہ مسرور ، خدیجہ مستور اور قرۃ العین حیدر کا ادبی پایہ عصمت چغتائی کے برابر نہیں ہے لیکن ہاجرہ اور خدیجہ نے عصمت کی طرز کے افسانوں میں بہت سے اضافے کیے اور جنسی حقیقت نگاری سے ہٹ کر بھی انہوں نے اپنے موضوعات کو وسعت دی اور معاشرتی حقیقت نگاری کے دوسرے پہلوؤں کی بھی اپنے افسانوں میں ترجمانی کی ۔

جس طرح ہاجرہ اور خدیجہ نے عصمت چغتائی کی طرز اختیار کی ، قرۃ العین حیدر نے حجاب امتیاز علی سے مطابقت محسوس کی اور پہلے پہل انہوں نے حجاب امتیاز علی کے رنگ میں افسانے لکھنے شروع کیے ۔ حجاب امتیاز علی کے افسانے کچھ Gothic قسم کے پُراسرار رومان ہؤا کرتے تھے اور فینٹسیاں ۔ یہ فینٹسی کا عنصر اب بھی قرۃ العین کی تحریروں میں پایا جاتا ہے ۔ لیکن بعد میں انہوں نے ورجینا وولف کا انداز اختیار کر لیا ہے ۔ (چونکہ یہ بات ،کہ قرۃ العین کا انداز ورجینا وولف کا ہے ، سب سے پہلے میں نے ھی کہی تھی اس لیے واضح کر

دوں کہ یہاں قرۃ العین کا ورجینا وولف یاورجینا وولف کی ادبی حیثیت سے تقابل مقصود نہیں اور نہ یہ مناسبت ان معنوں میں لی گئی ہے جیسے منٹو کے متعلق کہا جائے کہ منٹو موپاساں ہے یا احمد علی کے متعلق کہ ان کے ہاں کافکا کی سی گہری رمزیت پائی جاتی ہے ۔ میرا مطلب صرف یہ ہے کہ قرۃ العین نے شعوری طور پر ورجینا وولف کا اثر قبول کیا ہے) ۔

ظاہری فارم کی حد تک قرۃ العین کی ورجینا وولف سے مناسبت ہے ، مافیہ کی نہیں ۔ ورجینا وولف میں وہ ' ادبی قابو ' اور ' توازن ' بدرجۂ اتم موجود ہے جو وقت اور جگہ اور ہیئت کی پابندیوں کو توڑنے کے بعد لازمی ہے ۔ قرۃالعین حیدر کی تحریروں میں یہ مکمل ادبی قابو اور توازن نہیں ہے ۔

ای ۔ ایم ۔ فارسٹر نے کہا ہے کہ زندگی فکشن میں دو سطحوں میں پیش ہوتی ہے : ایک Life in Time دوسری Life in Values ۔ جب وقت کے تسلسل کو توڑا جائے تو Values بڑے اور وزنی ہونے چاہئیں ۔ جیمس جوائس نے جب وقت اور زمانے کی حدیں توڑ دی تھیں تو کئی علوم اور کائناتی اصول اپنی تخلیقات میں سمیٹ لیے تھے ؛ قدیم کلاسیکی ادب اور قدیم تہذیبوں کی mythology کو موجودہ زمانے میں ڈھالا تھا ؛ پروست نے اپنے کھوئے ہوئے اور پھر پائے ہوئے وقت میں موجودہ زمانے کا شعور سمیٹ لیا ؛ اور ورجینا وولف نے وقت کے ایک ایک لمحے کو وقعت اور تکمیل بخشی ۔

قرۃ العین کے ہاں زندگی کی بڑی حقیقتوں اور اقدار کا اور زمانے کا کوئی گہرا شعور نہیں بلکہ ایک adolescence کی سی رومانی آئیڈیلزم اور اس سے منتج ڈز الوژن اور رومانی شکست خوردگی ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ قرۃ العین کی اگر کسی نے نقل کی تو وہ عموماً جذباتی قسم کی adolescent لڑکیوں نے ۔ اور انہوں نے قرۃ العین کی طرز تحریر کی بعض خاص خوبیوں کو چھوڑ کر قرۃ العین کے افسانے کو اپنی بالکل bare شکل میں اپنایا جس میں ایک ہی طرح کے رومانی ماحول میں

ازلی رومانی تثلیث ہوتی ہے ۔ سوائے جیلانی بانو کے جو آج کل ایک اچھی افسانہ نگار کی حیثیت سے ابھری ہیں اور جنھوں نے ایک افسانہ اس طرز میں اتنا ہی اچھا لکھا ہے جتنا کہ قرۃ العین کا ۔ یہ الگ بات ہے کہ اس افسانے میں بھی جیلانی بانو کا رویہ قرۃ العین کے برخلاف ترقی پسند ہے اور جیلانی بانو اپنی دوسری تحریروں میں ہاجرہ مسرور اور خدیجہ مستور سے زیادہ قریب ہیں ۔

قرۃ العین کا طرز گو مغربی ادب سے مستعار تھا لیکن اردو کے لیے نیا تھا اور اس نئے انداز میں ایک شگفتگی اور جاذبیت تھی ۔ لیکن اس انداز کے اردو افسانے میں ارتقا کے جو امکانات تھے انہیں بعض نئی لکھنے والیوں کی اس سستی تقلید نے ختم کر دیا ۔ لیکن اس سے زیادہ افسوس کی بات یہ ہے کہ قرۃ العین خود ایک سطح پر آ کر رک گئیں اور اپنے آپ کو یوں دہرانے لگیں کہ ان کے بیشتر افسانے اور ناول بھی ایک دوسرے کے re-hash معلوم ہونے لگے ۔ ایک ہی سی فضا ، ایک ہی سا ماحول ، ایک ہی سے کردار جو ایک ہی طرح کی باتیں کرتے اور ایک ہی انداز میں سوچتے ہیں ۔ ورجینا وولف کے ہاں یہ ہمیشہ کی یکسانیت کا احساس نہیں ہے ۔ وہ اپنے کرداروں کا فرق احساسات اور موڈ کے نازک فرق کے ذریعے واضح کر دیتی ہیں ۔ ورجینا وولف کا اسلوب ایک ایسا شفاف اور ذی حس ادبی آلہ ہے جو حس کے ہلکے سے ہلکے ارتعاش کو پکڑ سکتا ہے ۔ اسی طرح ان کی تخلیقات میں بھی تنوع ہے ۔ چنانچہ ان کی دو بہترین اور نمائندہ تخلیقات To the Lighthouse اور The Waves ایک دوسرے سے بالکل الگ چیز ہیں ۔

بہر حال اردو افسانے میں ایک نیا طرز لے آنا بجائے خود قابلِ قدر ہے اور قرۃ العین کے طرز کی اہمیت اس لحاظ سے بھی ہے کہ گو وہ خود ایک محدود دائرے میں گھری رہ کر اس کی وسعت اور امکانات کا پورا فائدہ نہیں اٹھا سکی ہیں اور کوئی بڑی تھیم انہوں نے پیش نہیں کی ہے لیکن انہوں نے دوسروں کے آگے ایک نئی راہ کھول دی ہے اور

ممکن ہے کوئی زیادہ پڑھا لکھا ادیب ، جس نے بڑے ادب اور کلاسکس کو پوری آگاہی سے سمجھا ہو اور اپنے اندر جذب کیے ہوئے ہو اور جس کی intellect زیادہ پختہ اور گہری ہو ، اس طرز میں کوئی بڑی تخلیق پیش کر سکے ۔

گو مغرب کے کئی ادبی رجحان اور تحریکیں ہمارے نئے ادب اور خصوصیت سے افسانے پر اثر انداز ہوئیں لیکن ہمارے ادب میں یہ مختلف رجحان الگ الگ مجموعی تحریکوں کے طور پر نہیں اُبھرے بلکہ ہمارے چند منفرد شعوری فن کاروں نے انہیں اپنانے کی کوشش کی یا کم از کم ان رجحانوں کے زیر اثر چند تجربے کیے ۔ یہ بات خصوصیت سے داخلی رجحانات کے بارے میں کہی جا سکتی ہے ۔ چنانچہ رمزیت ہمارے ہاں کوئی مجموعی تحریک نہیں بنی اور اس کا واحد اور وقیع نمائندہ احمد علی ہی رہے ۔ شعور کی رَو عسکری ہی سے وابستہ ہو گئی ۔ اور سریلزم میں احمد علی کی پہلی کوششوں کے بعد شاذ ہی کسی نے کوئی تجربہ کیا ۔

اظہاریت میں البتہ دو تین ادیبوں نے خاصے تجربے کیے ۔ ایکسپریشنزم ، اظہاریت یا باطن نگاری ایک قسم کی ذہنی کیفیات اور تصورات کا اظہار ہے ۔ یہ جوائس یا پروست کے شعوری تسلسل سے مختلف چیز ہے ۔ اظہاریت میں ذہن خاص قسم کے تصورات دیکھتا ہے جو دیکھنے والے کو دنیا کے حقائق سے دور لے جاتے ہیں ۔ اس سکول کا نظریہ یہ ہے کہ فن کار کو اپنے انفرادی محسوسات کا اظہار کسی ظاہری وسیلے سے کرنا چاہیے ۔ اطالوی مصنف پیراندیلو اس سکول کا سب سے بڑا نمائندہ ہے ۔ اس سکول کے مقلد کہتے ہیں کہ کروچے کے اصول اور نظریے ان کے آرٹ کی صحیح تشریح کرتے ہیں ۔ لیکن کروچے کے لیے ایکسپریشن فن کار کے ذہن میں آمد ہے ۔ آرٹسٹ کی نظر جب کسی چیز یا واقعے کو دیکھتی ہے تو اس کا تأثر ذہن میں قائم ہو جاتا ہے ۔ اس تأثر کو احساس ، وجدان اور تخیل ذہن ہی میں ایک خوبصورت شکل دے دیتے ہیں اور یہی اندرونی اظہار ہے ۔ لیکن فن کار اس خوبصورت

ذہنی تخلیق کو جسمانی شکل دے کر دائمی بنانا چاہتا ہے ۔
ایکسپریشنزم ایک غیر معمولی ذہنی کیفیت کی عکاسی ہے جس میں ذہن ایسی عجیب تصویریں دیکھتا ہے جو حقیقت میں موجود نہ ہوں بلکہ اسے ایک خوابِ سحر میں نظر آتی ہوں ۔ چنانچہ عزیز احمد کے '' جھوٹا خواب '' میں اظہاریت ہے ۔ نفسیاتی تجزیہ میں خواب بڑی اہمیت رکھتے ہیں کیونکہ خواب ایک خالص نفسی کیفیت ہے جس میں ہمارے تحت الشعور کو بیدار کر کے واقعات دکھائے جاتے ہیں — ایسے واقعات جو بیداری میں دکھائی نہیں دیتے ۔ عزیز احمد کے '' جھوٹے خواب '' کے علاوہ فسادات پر ان کے افسانے '' کالی رات '' میں شدید بیماری کی حالت میں ایک ہزیانی تصویریہ اور halucination ہے جس کے ذریعے انسان کی افتاد دکھائی گئی ہے ۔ منٹو کا ایک تازہ افسانہ '' فرشتہ '' بھی ، جس میں شدید بھوک ، ذہنی پریشانیوں اور بیماری کے دوران ایک کردار موت سے قریب پہنچ جاتا ہے ، ایک بھیانک '' ذہنی تصویریہ '' ہے ۔
حیات اللہ انصاری ، جنھوں نے حقیقت نگاری میں '' آخری کوشش '' جیسا شاہکار پیش کیا تھا ، اپنی دو ایک تازہ تحریروں میں اظہاری اور رمزی طرز اختیار کیا ہے ۔ چنانچہ '' ماں بیٹا '' اور '' شکر گزار آنکھیں '' میں '' ماں بیٹا '' میں تو خارجی حقیقت نگاری کے ذریعے ہی ایک رمزی significance پیدا کی گئی ہے لیکن '' شکر گزار آنکھیں '' میں ایک شدید باطنی انفعالی کیفیت ہے جس میں ایک قاتل اپنی طرف اٹھتی ہوئی دو شکر گزار آنکھوں کو اپنے جسم اور گوشت پر کاڑھ' رہتا ہے ۔ یہ شکرگزار آنکھیں اس کے جسم پر بے شمار زخم بن کر اسے اذیت دیتی ہیں ۔ اپنے سینے پر یہ زخم کاڑھ کر اور اپنے آپ پر کاری ضربیں لگا کر وہ اپنے گناہ کا کفارہ ادا کرتا ہے ۔ یہ سرخ نشان اس کی روح میں اسی طرح گڑ گئے ہیں جیسے ہاتھورن کے '' سرخ نشان '' کے پادری کی روح میں — اور ان زخموں سے اس کی روح کو ایک سکون ملتا ہے ۔
ہمارے ہاں اظہاریت کی سب سے کامیاب پیش کش جاوید اقبال کے

تمثیلچوں میں ہوئی ہے۔خصوصیت سے '' پیغمبر '' میں معصوم گناہ اور گناہ کے امکان اور ترغیب کے باوجود انسان کی ازلی معصومیت اور ملائکانہ پاکیزگی کی بڑی مکمل اظہاری تصویر ہے ۔

خود وجودیت ما بعد جنگ کی سب سے تہلکہ مچا دینے والی تحریک ثابت ہوئی ، گو یہ فرانسیسی ادیبوں تک ھی محدود رھی ۔ اس تحریک کا منبع بھی فلسفہ تھا۔کیرکے گارد کے فلسفے سے شروع ہو کر وہ ادب میں سارتر کے ذریعے آئی۔لیکن سارتر کا خود بھی فلسفے اور ادب دونوں سے تعلق تھا لہذا انہوں نے بڑی کامیابی سے اس فلسفے کو ادب میں پیش کیا — خصوصیت سے اپنے ڈراموں میں ۔ جہاں تک فکشن کا سوال ہے میرے خیال میں کامو اور سمون دَ بووار نے خود وجودیت کے فلسفے کو کہیں زیادہ بہتر طریقے پر اپنے ناولوں میں سمو دیا ہے ۔

ہمارے ہاں ژاں پال سارتر اور ادب میں ان کے فلسفۂ خود وجودیت پر تنقید میں تو خوب نظریاتی بحث چلی لیکن تخلیقی ادب پر اس تحریک کا کوئی خاص اثر نظر نہیں آتا ۔ انتظار حسین نے البتہ '' چاند گہن '' میں ایک ایسی انفعالی کیفیت کی عکاسی کی ہے جو سارتر کے Nansea سے بہت مشابہ ہے۔La Nansea اب بھی سارتر کا بہترین ناول تصور کیا جاتا ہے ۔ لیکن اس انفعالی کیفیت سے نکل کر ایک نیا وجود کیسے اپنے آپ کو assert کرتا ہے ؟ یہ اس ناول میں اتنا واضح نہیں ہے جتنا کہ سارتر کے شاندار ڈرامے The Flies میں ، جس کی تھیم مشہور یونانی اوریسٹس والی تھیم ہے ۔

ہمارے ہاں ایک اور طرح کا افسانہ ، جو کسی تحریک یا رجحان کے تحت نہیں آتا لیکن جو افسانے کی ترقی یافتہ اور بالکل نئی شکل ہے ، تیسرے بُعد کا افسانہ ہے ۔ تینوں بُعد کے معنی ھیں لمبائی ، چوڑائی اور گہرائی ۔ یعنی وہ بات جو بڑے سے بڑے کینوس پر تصویر میں بھی پیدا نہیں ہو سکتی ایک ایسی تراشیدہ شبیہہ کے ذریعے ظاہر ہو سکتی ہے جسے کئی زاویوں سے دیکھا جا سکے ۔ چنانچہ کرشن چندر کے '' ان داتا '' میں ایک موضوع ، یعنی بنگال کے قحط پر مختلف زاویوں

سے روشنی ڈالی گئی ہے : ایک غیر ملکی سفیر کی اس المیہ سے بے اعتنائی ، طوفان سے دور ساحل پر کھڑے طبقوں کی جھوٹی ہمدردی اور آخر میں خود اس انسان کا المیہ جو اس طوفان سے گزر رہا ہے ۔ سارے پہلوؤں کو مکمل طور پر exhaustive بنانا تقریباً ناممکن ہے کیونکہ ہر پہلو سے کوئی اور پہلو نکل آتا ہے لیکن یہاں یہ بات ہے کہ ایک ہمہ گیر اور وسیع سے وسیع تر دائرے میں ایک مسئلے کو گھیرا جا سکتا ہے ۔ " دیپک راگ " میں جنس و محبت سے متعلق کئی مختلف رویے ہیں جو متوازی بھی ہیں اور متضاد بھی ۔ اور یہ رویے اتنے ہی مختلف اور متنوع ہو سکتے ہیں جتنی کہ انسانی سیرت پیچیدہ ہے ۔ " ان داتا " اور " دیپک راگ " میں زاویے مختلف ہیں لیکن زمانہ ایک ہے ۔ " زریں تاج " میں زمانے مختلف ہیں جن میں ایرانی عورت کو مختلف شبیہوں میں پیش کیا گیا ہے لیکن " مکاں " ایک ہے ۔

" مدن سینا اور صدیاں " اور " میگھ ملہار " میں زماں اور مکاں دونوں کی وسعتوں کو سمیٹنے کی کوشش ہے ۔ قدیم سے قدیم زمانے سے لے کر موجودہ زمانے تک ، یعنی صدیوں کا فاصلہ ۔ اور دنیا کے مختلف ملکوں اور قوموں اور بڑی بڑی قدیم تہذیبوں اور مذہبوں کے مشترکہ اور متضاد عناصر کو یکجا کرنے کی سعی ۔

عزیز احمد کے افسانے میں مرکزی تھیم " عاشق ، معشوق اور رقیب " کی تثلیث ہے اور دیتال کا وہ ازلی سوال : " ان تینوں میں فیاض کون ہے ؟ " یہاں مختلف ملکوں کی پرانی مشہور داستانیں ہیں اور داستان گوئی کے ساتھ تاریخ اور تحقیق کا امتزاج ۔

" میگھ ملہار " کی مرکزی تھیم موسیقی کا سحر اور فن کار کی حیات جاودانی ہے ۔ بنیاد ھی دنیا کی قدیم تہذیبوں کی مائی تھالوجی پر رکھی گئی ہے ۔ جہاں کہیں مائی تھالوجی سے تھوڑا سا گریز کیا ہے وھاں میں نے انجیلی ، عیسائی رمزیت اور ہومر ، ورجل اورملٹن کے ہلکے سے ٹچز دیے ہیں جن کی داستان سے مناسبت ہے ۔ اور آخر میں آرفیوس ، یوریڈیس اور نارسائیسس کی یونانی متھ ایک ایرانی رومان میں دھرائی

گئی ہے جو اسی زمانے کا ہے۔ افسانے کے دوسرے حصوں سے ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے اسے بھی اسطوری ٹون دیا ہے۔

روایاتی تصور کے مطابق اسطوری حقیقت مادی حقیقت سے کہیں گہری ہوتی ہے گو یہ مبہم ہوتی ہے اور متھ میں ہمیشہ کوئی گہرے معانی پوشیدہ ہوتے ہیں اور بظاہر سادہ اور حسین legends کسی آفاقی حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

ہمارے افسانے کا دائرہ ہر لحاظ سے وسیع ہے۔ تکنیک ، رجحان ، موضوع و مواد — ہر اعتبار سے ہمارا افسانہ متمول اور متنوع ہے۔ اگر معاشرتی حقیقت نگاری میں ''آخری کوشش (حیات اللہ انصاری)، کلیان اور کانٹے (اختر اورینوی) اور ''زندگی کے موڑ پر'' (کرشن چندر) کے سے شاہکار ہیں تو رمزیت میں ''قید خانہ'' (احمد علی) کا سا نہایت گہرا اور مکمل افسانہ۔ ایک طرف ''بابو گوپی ناتھ'' (منٹو) اور ''حرامجادی'' (عسکری) کے سے انفرادی افسانے ہیں تو دوسری طرف ''آنندی'' (غلام عباس) کا سا اجتماعی افسانہ۔ ایک طرف بلونت سنگھ کے ''رنگ'' کا سا ہلکا پھلکا نازک افسانہ ہے جس میں محض رنگوں کے امتزاج اور تبدیلی کے ذریعے مختلف چھوٹے چھوٹے تأثرات یکجا کیے گئے ہیں اور قدرت اللہ شہاب کا ''تلاش'' جس میں صرف ایک موڈ کی گرفت ہے تو دوسری طرف تینوں بُعد کے افسانے: ''ان داتا''، ''مدن سینا اور صدیاں'' اور ''میگھ ملہار'' جو ایک وسعت و گہرائی، عظمت و شان اور ایک colassus کا احساس دلاتے ہیں۔ ان افسانوں کو پڑھ کر کون کہہ سکتا ہے کہ ہمارا افسانہ کسی بھی لحاظ سے مغربی افسانے سے پیچھے رہ گیا ہے؟

امریکہ کے اس دور کی ایک بہت ذہین اور ہونہار افسانہ نگار یوڈوراولٹی افسانے پر اپنے ذاتی انفرادی تأثرات بیان کرتے ہوئے کہتی ہیں: ''ہر افسانے میں ایک جستجو ہوتی ہے۔ ہر افسانے کی اپنی ایک فضا ہوتی ہے۔ افسانے آسمان پر بکھرے ہوئے تاروں کی طرح ہیں جن ہر اپنے وژن کو الگ الگ مرکوز کیا جائے تو ہمیں یہ احساس ہوگا

کہ ان میں سے ہر ایک کی اپنی ایک الگ دنیا ہے اور ہر ایک کی اپنی ایک الگ روشنی۔ ان میں سے بعض ستاروں کی طرح ساکت و جامد ہوتے ہیں بعض سیاروں کی طرح اپنے اپنے دائروں میں گھومتے ہیں ، بعض شہاب ِ ثاقب کی طرح اچانک شعلہ زن ہوتے ہیں اور اپنے پیچھے روشنی کی ایک لکیر چھوڑ کر غائب ہو جاتے ہیں اور بعض دمدار سیاروں کی طرح ہیں جو اصلی ستارے کی مرکزی روشنی کے علاوہ ایک اور ہی کہانی اپنے جلو میں لیے ہوتے ہیں جو دمدار سیارے کی دم کی طرح بہت پیچھے تک اپنی روشنی چھوڑتی ہے۔''

ہمارے افسانوں میں بھی یہی تنوع ہے اور یہ مغربی ادب سے ضرور متأثر ہؤا ہے۔ اس نے نہ صرف مغربی افسانے کو اپنے اندر جذب کر لیا ہے بلکہ اپنی آپج اور انفرادیت کا بھی مظہر ہے۔ یہ ہماری اپنی قومی زندگی کا نمائندہ ہے۔ اس میں ہمارے اپنے مسائل پیش ہوئے ہیں خواہ وہ معاشرتی ہوں یا معاشی یا جنسی یا سیاسی۔ آج ہمارا افسانہ اتنا ترقی یافتہ ہے کہ وہ مجموعی طور پر کسی بھی مغربی ملک کے افسانوی ادب کے مقابلے میں فخر سے پیش کیا جا سکتا ہے۔

منفی ناول کی ایک مثال

فرانس میں آج کل ناول میں جدید ترین تجربے ہو رہے ہیں ۔ ان میں جدت اور روایت شکنی کا یہ عالم ہے کہ یہ ناول ناول نہیں منفی ناول بن کر رہ گئے ہیں ۔ منفی ناول کے تفصیلی مطالعے کے لیے اس وقت میں نے راب گرئیے کی '' رقابت '' کا انتخاب کیا ہے ۔ یہ کتاب پڑھنے سے پہلے میں نے اس پر کوئی تنقید نہیں پڑھی تھی (اور نہ اب پڑھی ہے ۔ یہ تجزیہ اور تنقید میں اپنی طرف سے پیش کر رہی ہوں) لہٰذا صاف اور تازہ ذہن سے اس ناول کا اثر قبول کیا تھا اور اس ناول کی بھول بھلیاں میں سے راہ نکالنے اور اس کے ''چگ سا معمے '' خود حل کرنے میں مجھے بڑا ہی مزا آیا تھا ۔

Jealousy ایک عجیب آلجھانے والی کتاب ہے لیکن ساتھ ہی کشش انگیز ۔ یہ ناول میں ایک نیا تجربہ ہے جو مصوری بلکہ عکاسی سے مشابہ ہے ۔ اس تجربے کی نوعیت انوکھی اور جاذب ہے ۔ یہ ایک ایسی کتاب ہے جو قاری سے حد درجہ تعاون کی طلب گار ہے ۔ یہ صبر آزما کتاب گویا ہماری ذہانت کا امتحان لیتی ہے ۔ ساری کتاب میں مرکزی تھیم کا صرف اشارہ ہے اور ہم قدم قدم پر الفاظ کے پیچھے چھپے ہوئے خیال و معنی کا کھوج لگاتے آگے بڑھتے ہیں ۔ کردار و عمل ، جذبات و احساسات ، واقعات و حادثات سے یکسر عاری یہ کتاب محض خارجی تصویروں کا ایک مرقع ہے ۔ آنکھ جب ان اشیاء کی تصویروں کو دیکھتی ہے تو ذہن میں کون کون سے تلازم پیدا ہوتے ہیں ؟ یہ ذہن دراصل کیا سوچتا ہے اور سوچنے والے کے دل میں کیسا جذباتی طوفان بپا ہے ؟ ان سب کا اندازہ خود قاری کو لگانا پڑتا ہے اور ایک ذہین قاری کی نظر ہی ان باتوں تک پہنچ سکتی ہے ۔

ناول میں یہ نیا تجربہ کس حد تک کامیاب ہے ؟ اس کا اندازہ آگے

چل کر ہی ہو گا لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ واقعی نیا اور انوکھا تجربہ ہے ۔

فرانسیسی فکشن کے مطالعے میں ہم گویا فرانسواز ساگاں تک آ کر رک گئے ہیں ، چنانچہ وہاں کے ادب کی رفتار سے ہم پیچھے رہ گئے ہیں ۔ فرانس میں ناول میں چونکا دینے والے تجربے کرنے والے اس نئے سکول کے ادیب ہیں جن کی قیادت راب گرئیے نے کی ہے ۔ ان ناولوں کے مقابلے میں ساگاں کی ناولیں روایتی معلوم ہوتی ہیں۔ ان نئے ناولوں یا ناولٹوں نے ناول کی ہیئت اور دوسری روایتوں کو سرے سے توڑ ڈالا ہے ۔ سارتر کے الفاظ میں ان ادیبوں کا مقصد گویا ناول کو چیلنج کرنا ہے ۔ بظاہر تعمیر کرتے ہوئے انہوں نے ناول کی تخریب کی ہے ۔ سارتر نے یہ الفاظ نتالی سوروت کے ناول Portrait of a Man Un-known کے دیباچے میں لکھے ہیں ۔ سارتر نے ان کو Anti Novels کا نام دیا ہے کہ یہ قطعی منفی تحریریں ہیں جن میں کہیں کہیں گہرائی ، شدت اور قوت پائی جاتی ہے ۔

ان اینٹی ناولوں کا ہیرو بھی اینٹی ہیرو ہے — بے نام و نشان ، جسے کوئی نہیں جانتا ۔ کافکا کا "کے" اور کامیو کا "اجنبی" اپنی سطح سے گر کر Samuel Beckett (Waiting for Godot) کے ھاں ایک نیم مجذوب سا کردار بن گیا ہے جس کے پاس کچھ بھی نہیں ، جس کا کوئی ٹھکانہ نہیں ۔ وہ ایک قابل رحم ، مضحکہ خیز ، فالج زدہ معطل وجود ہے جس کی حیثیت محض جسمانی ہے ۔ یہ آج کے انسان کا اسم ہے !

سیامیول بیکٹ کا ، جن کی شہرت زیادہ تر ان کے ڈراموں پر مبنی ہے ، اپنا ایک الگ مقام ہے گو وہ بھی نئے ادیبوں کے اس گروہ سے تعلق رکھتے ہیں ۔ اس نئے سکول کے ٹھیٹ اور خالص خارجی فنکار راب گرئیے ، بیوتور ، سمون ، پان ژے اور اولیے ہیں ۔ راب گرئیے اور نتالی سوروت نے دو تین کتابیں ایسی لکھی ہیں جو اس نئے طرز کی کلاسک کہی جا سکتی ہیں ۔

اس نئے مدرسے کے لیے کئی ایک نام تجویز ہوئے ہیں ۔ ان میں سے L'e'Cole Du Regard زیادہ موزوں ہے کیونکہ اس میں ان ناولوں کی سب سے امتیازی خصوصیت ظاہر ہوتی ہے ، یعنی عینی مشاہدہ ۔ خارجیت ان کا فنی اصول ہے ، یعنی یہ نظریہ کہ معروضات یا خارجی اشیاء کا علم مقدم اور حقیقی ہے ۔ اشیاء ، جو موجود ہیں ، انہیں آنکھ آسانی سے دیکھ سکتی ہے تاہم یہ ناقابل فہم ہیں ۔ ان مادی اشیاء سے انسان تعلق قائم کرتا ہے اور اس تعلق سے آن میں فہم اور معنی پیدا ہوتے ہیں ۔

Existentialist ناول نگار انسانی تعلق سے بے جان اشیاء میں جان ڈال دیتے ہیں ، مثلاً : سمون ؔد بووار کی She Came To Stay میں ایک عورت برآمدے میں چلی آتی ہے اور اس کی موجودگی چیزوں کو جھنجھوڑ کر جگا دیتی ہے ۔ وہ انہیں رنگ و بو بخشتی ہے ۔ لیکن یہاں راب گرئیے کی Jealously میں ، جو ' خارجی واقعیت ' کا ایک نمائندہ ناول ہے ، اشیاء بے جان ہی رہتی ہیں ، غیر ذی روح ، ساکت و جامد لیکن ابدی ۔ جب وقت میکانکی طور پر آگے بڑھتا ہے اور ماضی اور حال اور مستقبل ایک دوسرے میں ضم ہو جاتے ہیں ان اشیاء کا دوام انسانی وقت کی بے ثباتی سے تضاد قائم کر کے مشیت کے فیصلے کا احساس دلاتا ہے جو اٹل ہے ۔ اشیاء کا ثبات اور ایک جگہ ٹھہراؤ زمان و مکاں کے نئے رشتے پیدا کرتا ہے ۔

انسانی زندگی کے متحرک ڈرامے میں ان ساکت و جامد چیزوں کا کیا مقام ہے ؟ یہ کوئی غیر معمولی چیزیں نہیں عام سے مادی وجود ہیں جن سے روزمرہ کی زندگی میں واسطہ پڑتا ہے ۔ مثلاً : وہ ستون جس کا طویل سایہ برآمدے کو دو حصوں میں بانٹتا ہے ، وہ چوبی کٹھرا جس کا رنگ آتر گیا ہے ، کیلے کے باغات میں قطار در قطار کیلے کے درختوں کے کٹے ہوئے مدور تنے ، گھر کا مغربی حصہ ، کمرے اور کمروں کے دریچے جن سے معائنہ کرنے والی تیز نظر حالات کا جائزہ لیتی رہتی ہے اور دیگر اشیاء ، جیسے : وہ کرسیاں جو اپنی مقررہ

جگہ پر برآمدے میں رکھی ہوتی ھیں ، وہ نیچی میز جس پر شام کے کاک ٹیل اور پھر ڈنر کے بعد کافی رکھی جاتی ھے ، کھانے کی میز جس پر تین آدمیوں کے لیے برتن چنے جاتے ھیں ، برتن اور کانٹے ، چمچے ، 'اے' کی خواب گاہ میں الماری اور لکھنے کی میز جہاں وہ اکثر خط لکھنے بیٹھتی ھے ، ڈریسنگ ٹیبل کا وہ آئینہ جس میں اس کی شبیہہ نظر آتی ھے اور بالوں کا وہ برش جو اس کے چمکدار ، ملائم بالوں میں نیچے تک آترتا ھے ۔ بس ایسی ھی چیزیں ھیں جنھیں Jealousy میں مووی کیمرے کی آنکھ دیکھتی ھے اور مسلسل تصویریں کھینچتی چلی جاتی ھے ۔ فوکس اتنا تیز ھے کہ ھر شے کی باریک سے باریک تفصیل نظر آتی ھے ۔ ان کے ریاضی حدود ، اقلیدس کی شکلیں اور زاویے تک متعین ھوتے ھیں ۔ یہ عینی حقیقت ، جو محض خارجی تصویروں سے بنی ھے ، ایک اور، گہری حقیقت کی طرف اشارہ کرتی ھے جسے آنکھ نہیں دیکھ سکتی ۔ ان بار بار دھرائی گئی ریلوں کی ھر لحہ بدلتی ھوئی تصویروں کے پس منظر میں انسانی زندگی کا ایک ھیجان انگیز ڈرامہ آبھرتا ھے — محبت ، نفرت اور رقابت کا ڈرامہ ۔

یہ مناظر ذھن میں بار بار آبھرتے ھیں کیونکہ وہ بعض واقعات سے متعلق ھیں ۔ راب گرئیے کی ایک اور کتاب Le Voyeur (دیکھنے والا) میں مناظر اسی طرح راوی کے ذھن میں آبھرتے ھیں کیونکہ وہ اس کے ماضی میں ایک ایسے واقعے سے متعلق ھیں جس نے اس کی روح کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا ھے ۔ اس نے ایک لڑکی سے زنا کر کے اسے قتل کر ڈالا تھا ، لہذا اس کا ماضی آسیب کی طرح اس کا پیچھا کرتا رھتا ھے ۔ اس کے ذھن میں سائے سے گزرتے رھتے ھیں ۔ Jealousy میں ماضی کا احساس نہیں ھوتا ۔ وقت کا تسلسل ، سلسلۂ روز و شب جاری رھتا ھے اور مناظر مبہم سایوں کی طرح نہیں گزرتے ۔ یہاں تصویریں نہایت واضح اور صاف ھیں ۔ وھم سے مغلوب ذھن بار بار وھی تصویریں دیکھتا ھے ، وھی واقعات دھراتا ھے — ھر مرتبہ ایک نئی اھمیت کے ساتھ ۔ یہ تصویریں تیز سے تیز تر رفتار کے ساتھ دائروں میں گھومتی

جاتی ہیں جیسے جیسے راوی کے جذبۂ رقابت کی جنوں خیزی بڑھتی جاتی ہے ، حتیٰ کہ یہ ایک قاتلانہ دیوانگی تک جا پہنچتی ہے ۔

یہاں ناول کا بے نام راوی اور ناظر وہ شوہر ہے جسے اپنی بیوی اور ہمسائے کے بارے میں شک ہو جاتا ہے اور وہ حسد کی آگ میں جلتا رہتا ہے ۔ وہی آنکھ ہے اور وہی ذہن — کیمرے کی وہ آنکھ جو تصویریں دیکھتی ہے اور آثار لیتی ہے ، وہ مغلوب ذہن جو تأثرات قبول کرتا ہے — اُس کا غائبانہ وجود جاری و ساری ہے ۔ وہ ایک ان دیکھی لیکن سب کچھ دیکھنے والی اور سارے پر چھا جانے والی ذات بن جاتا ہے ۔ ہم اپنے آپ کو راوی کے ساتھ مکمل طور پر وابستہ کر لیتے ہیں ۔ ہر چیز ، ہر کردار اور ہر واقعے کو ہم اسی صورت میں دیکھتے ہیں جیسے وہ اس کے ذہن اور شعور میں چھن کر نظر آتی ہے ۔ ہم اسی کی آنکھ سے دیکھتے ہیں ، اسی کے ذہن سے تصور کرتے ہیں اور اسی کی حس سے محسوس کرتے ہیں ۔

ناول کے دوسرے دو کردار ، یعنی اس کی بیوی ' اے ' اور اس کا ہمسایہ اور رقیب فرینک ، صرف اس حد تک اپنا وجود رکھتے ہیں جس حد تک کہ وہ اس کے ذہن میں آتے ہیں یا اس کے عینی مشاہدے میں رہتے ہیں ۔ اس کے شعور سے ہٹ کر ان کی اپنی کوئی الگ شخصیت نہیں ہے ۔ ہمیں اُن کے جذبات و احساسات اور ان کی محبت کی نوعیت کا کوئی پتا نہیں چلتا ۔ یہ صرف ایک رخی تصویر ہے جو ایک ہی زاویے ، یعنی شوہر کے زاویۂ نگاہ سے لی گئی ہے ۔ یہاں میاں ، بیوی اور رقیب کے مثلث کی مکمل تثلیثی پیش کش نہیں ہے ۔

چوتھا کردار ، یعنی فرینک کی بیوی کرسٹین اپنی موجودگی میں نہیں بلکہ غیر موجودگی میں نمایاں ہے ۔ وہ بھی ایک غائبانہ وجود کی حیثیت رکھتی ہے ۔ اس کی غیر موجودگی کا احساس برآمدے میں وہ چوتھی کرسی دلاتی ہے جو خالی رہ گئی ہے یا کھانے کی میز پر چوتھی جگہ چنے ہوئے وہ برتن جو بعد میں نکال لیے جاتے ہیں ۔ (اس سے یہ مطلب نکلتا ہے کہ فرینک اور اس کی بیوی تقریباً روزانہ اپنے ہمسایوں کے

گھر آتے تھے اور اب فرینک نے اپنی بیوی کو ساتھ لانا چھوڑ دیا ہے ۔ اور اسی طرح سارے ناول میں صرف مادی اشیاء کے ذکر سے معنی پیدا کیے گئے ہیں) کرداروں کی صرف جسمانی نقل و حرکت رقم کی گئی ہیں جو عینی مشاہدے کے تحت آتی ہیں ۔ گفتگو بھی اشاریہ ہے ۔ ان کے خیالات ، جذبات اور محسوسات کا ہمیں خود اندازہ لگانا پڑتا ہے ۔

اور یوں اس بھول بھلیاں میں ہم قدم قدم پر بار بار دھرائی گئی ، یکساں ، بیزار کن تفصیلات کے اُلجھے ہوئے جال کو کھولتے ہوئے آگے بڑھتے ہیں ۔ چنانچہ ایک جگہ تفصیل سے یہ بیان ہؤا ہے کہ برآمدے میں کرسیاں کس طرح رکھی ہوئی ہیں ۔ بلکہ کتاب میں اس گھر کا ایک ایسا نقشہ بھی شامل ہے جیسے جاسوسی ناولوں میں مقامِ قتل کا تفصیلی نقشہ دیا جاتا ہے ۔ اس میں ان کرسیوں کی اور دوسری اشیاء کی مقررہ جگہیں بھی بتائی گئی ہیں ۔ اس سارے منظر سے ہم یہ اندازہ لگاتے ہیں کہ بالکل پاس پاس رکھی ہوئی دو کرسیاں بیوی اور اس کے عاشق کے لیے ہیں ۔ چوتھی کرسی فرینک کی بیوی کے لیے ہے جو نہیں آئی ۔ تیسری کرسی شوہر کے لیے ہے ، کافی آگے ہٹی ہوئی اور ایسے زاویے پر رکھی ہوئی کہ وہ ان دونوں کی نقل و حرکت نہ دیکھ سکے ۔ اس طرح شوہر کو الگ کر دیا گیا ہے ۔ اس کے باوجود وہ ہمیشہ ان کی تاک میں رہتا ہے ۔ سرکو پوری طرح پیچھے موڑ کر دیکھتا ہے ۔ اس کی آنکھیں بڑھتے ہوئے اندھیرے کی عادی ہو جاتی ہیں اور اس اندھیرے میں اسے چار بازو کرسیوں کے بازوؤں پر رکھے نظر آتے ہیں ۔ ایک دوسرے کے بالکل مساوی دو بازو سفید شرٹ کی آستینوں میں اور دو بازو نیم برہنہ ایک ہلکے شیڈ کے سلک سے باھر نکلے ہوئے ۔ چاروں بازو وہیں کے وہیں ہیں — مساوی اور ساکت ۔ اس بیان سے ہمیں یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہمی نظریں یہ تاک رہی ہیں کہ ان بازوؤں اور ہاتھوں میں اب حرکت پیدا ہوگی ، اس تاریکی کی خلوت میں وہ ایک دوسرے کو چھوئیں گے ، سہلائیں گے ۔ لیکن ان میں کوئی حرکت نہیں ہوتی ۔ آئندہ چل کر جب یہی منظر شوہر کے ذہن میں اُبھرتا

ہے تو اس وقت تخیل کی فسوں کاری ان میں مبہم سی حرکت پیدا کر دکھاتی ہے ۔

بیانیے کی اس بے رنگ یکسانیت میں تیکھی، تیز ، معنی خیز گفتگو جان ڈال دیتی ہے ۔ اس گفتگو میں بہت کم گویائی ہے لیکن اس کم گوئی میں بہت کچھ پوشیدہ ہے ۔ اصل میں جو کچھ کہا جاتا ہے اس کا اور ہی پہلو ، اور ہی مفہوم نکلتا ہے ۔ مثلاً ' اے ' اپنے نیگرو ملازم کو حکم دیتی ہے کہ لیمپ برآمدے میں نہ لایا جائے کیونکہ اس کی روشنی کی کشش سے مچھر اور پتنگے جمع ہو جاتے ہیں ۔ ہم جان لیتے ہیں ، اور ظاہر ہے کہ شوہر بھی جان لیتا ہے ، کہ مچھروں کا تو بس بہانہ ہی ہے ، وہ دراصل فرینک کے قرب میں رہنے کے لیے تاریکی کی خلوت چاہتی ہے ۔

برآمدے میں بیٹھے ہوئے اور کاک ٹیل پیتے ہوئے وہ ایک ناول پر بحث کر رہے ہوتے ہیں ۔ شوہر اس بحث کا بس ایک آدھ ہی جملہ یا فقرہ سمجھ پاتا ہے ۔ وہ اس بحث میں شریک نہیں ہو سکتا کیونکہ اس نے یہ کتاب نہیں پڑھی ۔ ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ ناول کی آڑ میں ' اے ' اور فرینک خود اپنے حالات کا جائزہ لے رہے ہیں ۔ اس ناول کی ہمیشہ بیمار رہنے والی ہیروئن فرینک کی بیوی کرسٹین سے مشابہ ہے ۔ وہ آپس میں طے کرتے ہیں کہ بیماری کی وجہ افریقہ کی تپتی ہوئی گرمی ہے اور ملیریے کی فضا ۔ نہیں نہیں ، اس کی نفسیاتی وجہ بھی ہو سکتی ہے ۔ مثلاً شوہر کی بے اعتنائی ۔ فرینک بھی اسی طرح ' اے ' کی محبت میں اپنی بیوی سے بے پروا ہو گیا ہے اور خود اپنی ذمے داری سے قطع نظر موسم کی خرابی اور گرمی کی شدت کو اپنی بیوی کی بیماری کا ذمے دار ٹھہراتا ہے ۔ ایک اور فقرہ شوہر کے کانوں میں پڑتا ہے : Break a Part یا Break apart ۔ اس فقرے کی اہمیت کے بارے میں وہ سوچتا ہے لیکن یہ اس کے پلے نہیں پڑتا ۔ چند دنوں بعد جب یہ واقعہ ، جو ہر واقعے کی طرح اس کے ذہن پر مرتسم ہے ، دوبارہ شعور کی سطح پر آتا ہے تو اس کی سمجھ میں آتا ہے کہ بحث کا وہ فقرہ دراصل Break apart نہیں Break a Heart تھا ۔ یعنی اس ناول

کی ہیروئن کا دل اس کے شوہر نے توڑا ہے، جیسے فرینک نے ' اے ' کے عشق میں اپنی بیوی کرسٹین کا دل توڑا ہے ۔ اور یوں حالات کی مناسبت اور مشابہت کے باعث اس ناول پر بحث ایک خاص اہمیت اختیار کر لیتی ہے ۔

جب فرینک اور ' اے ' شہر میں ایک دن اور ایک رات بسر کر کے دوسرے دن لوٹتے ہیں اور فرینک ' اے ' کے شوہر کے سامنے یہ بہانہ بناتا ہے کہ اس کی کار کا انجن خراب ہو گیا تھا اور وہ خود اسے درست نہ کر سکتا تھا اس وقت ' اے ' ایک شریر ، شرانگیز مسکراہٹ کے ساتھ اس سے پوچھتی ہے : '' آپ کوئی خاص اچھے میکانیک تو نہیں ہیں ۔ کیوں ٹھیک ہے نا ؟ '' فرینک ' اے ' کے اس جملے پر پیچ و تاب کھا کر رہ جاتا ہے اور جاتے ہوئے ندامت سے معافی مانگتا ہے :

'' میرے بہت برے میکانیک ہونے پر آپ مجھے معاف دے دیجیے گا ۔ ''

ایک اور موقعے پر ، جب فرینک اپنے کار کے انجن کی خرابی کا ذکر کرنے بیٹھتا ہے اور ' اے ' کے شوہر کو تفصیلاً یہ بتا رہا ہوتا ہے کہ اسے ٹھیک کرنے میں کتنا وقت لگتا ہے اور کیا کیا کرنا پڑتا ہے ، ' اے ' پھر اپنی ترغیب سے باز نہیں آتی :

'' اوہو ، معلوم ہوتا ہے آج پھر آپ اپنے میکانیکی کام کی طرف لگے ہیں ۔'' فرینک پلٹ کر زخمی نگاہوں سے اس کی آنکھوں میں دیکھتا ہے اور ان آنکھوں میں تمسخر کی جھلک دیکھ کر اس کا رنگ فق ہو جاتا ہے ۔ ' اے ' فوراً موقعے کو سنبھال لیتی ہے :

'' میرا مطلب ہے ذہن میں ، عملی طور پر نہیں ، تھیوری میں ۔ ''

یہاں صاف ظاہر ہوتا ہے کہ میکانیکس سے ' اے ' کی مراد جنسی عمل ہے ۔ چونکہ یہ ساری گفتگو شوہر کے سامنے ہوتی ہے اس لیے وہ ایسے الفاظ اور فقرے تراش لیتے ہیں جن کی آڑ میں آپس کے تعلق کی باتیں کر سکیں ۔ لیکن شوہر بھی ان کے کنایوں کو سمجھ لیتا ہے ۔ چنانچہ جب فرینک شکایتاً کہتا ہے کہ ساری کاروں کے انجن ایک سے ہیں ،

شوہر سوچتا ہے کہ فرینک جھوٹ بول رہا ہے کیونکہ اس کی پرانی ٹرک کا انجن اور نئی امریکی سیڈان کا انجن ایک سے نہیں ہو سکتے ۔ دراصل اس کے ذہن میں جو تقابل اُبھرتا ہے وہ انجنوں کا نہیں ہے ۔ وہ سوچتا یہ ہے کہ فرینک کی پرانی ٹرک ، یعنی بیوی کرسٹین اور نئی امریکی کار ، یعنی نئی محبوبہ ' اے ' ایک سی نہیں ہو سکتیں ۔

لیکن ' اے ' اسی ترغیبی انداز میں جواب دیتی ہے : '' بالکل درست ۔ سب انجنیں ایک سی ہوتی ہیں ، سب عورتوں کی طرح ۔'' دل میں وہ اپنے کہے کی آپ نفی کرتی ہے اور فرینک کو یہ احساس دلانا چاہتی ہے کہ ساری عورتیں ایک سی نہیں ہوتیں ، وہ خود مختلف ہے ۔

لہذا یہ تینوں کردار میکانیکس اور کار کے انجنوں کی آڑ میں عورت اور محبت کے فن کے جسمانی مظاہرے کی بات کر رہے ہوتے ہیں ۔ یہ کنایے اور پوشیدہ مطالب ہمیں کھوج کر نکالنے پڑتے ہیں ، ورنہ کتاب میں تو میکانیکس اور انجن کی باتیں ہی درج ہیں ۔

اور یوں چھپے ہوئے معنی کی کھوج '' خزانے کی تلاش '' کے کھیل کی طرح دلچسپ بن جاتی ہے ۔ ہم گفتگو کے ہر لفظ اور منظر کی ہر تفصیل پر توجہ دیتے ہیں کہ کہیں کوئی اشارہ ہم سے چھوٹ نہ جائے ، حالانکہ مناظر اکثر خشک اور بے رنگ ہیں اور تفصیلوں میں اُکتا دینے والی یکسانیت ہے ۔ چنانچہ ایک جگہ فرینک کے کھانا کھانے کی تفصیل ہے : چھری گوشت کو کاٹتی ہے ، کانٹا بائیں ہاتھ سے دائیں ہاتھ میں آتا ہے ، کانٹا گوشت کے ٹکڑے میں پیوست ہوتا ہے ، اسے اُٹھا کر منہ کی طرف لے جاتا ہے ، کانٹا منہ سے پلیٹ اور پلیٹ سے منہ کے درمیان آتا جاتا رہتا ہے — غرض کہ اُکتا دینے والی ہر ایک تفصیل یہاں موجود ہے ۔ ہم پڑھتے پڑھتے جھنجھلا اُٹھتے ہیں کہ آخر اس بے سر و پا بکواس کے کیا معنی ہیں ؟ پھر ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ اس تفصیلی بیان سے راوی ، یعنی شوہر کا مقصد یہ ظاہر کرنا ہے کہ گو اس کا رقیب فرینک کھانے کے آداب سے پوری طرح واقف ہے اس کی حرکتیں غیر ضروری طور پر تیز اور اضطراری ہیں کیونکہ

شوہر کی وہمی نظریں اس پر جمی ہیں اور وہ اپنے احساسِ جرم کے تحت انتہائی مضطرب ہے ۔ اس کے برخلاف 'اے' کے انداز مختلف ہیں۔ وہ آہستہ آہستہ سوپ پیتی ہے ۔ پھر ایک چھوٹا سا بھنا ہؤا پرند اپنی پلیٹ میں لے کر اسے بڑی نفاست سے کاٹتی ہے اور نزاکت سے کھاتی ہے ۔ اس کی حرکات سے کسی قسم کی گھبراہٹ یا اضطراب کا اندازہ نہیں ہوتا ، یعنی وہ اپنے شوہر کی تیز ، کھوج لگانے والی نظروں سے قطعی بے پروا ہے ۔ وہ اسی خود اعتادی اور دلجمعی کے ساتھ بیٹھی رہتی ہے ۔

'اے' اپنے ڈریسنگ ٹیبل کے سامنے بیٹھی ہے اور اپنے تازہ دھوئے ہوئے بالوں میں برش کر رہی ہے ۔ آفس روم کے دریچے سے ایک آنکھ آئینے میں اس کی شبیہہ دیکھتی ہے ۔ پیچھے سے اس کی پشت اور بال نظر آتے ہیں ۔ ان چمکدار ، ملائم بالوں میں برش بار بار آترتا ہے،گھنے سیاہ بالوں کی لہریں کندھوں کے سفید ریشم کو چومتی ہیں ، لہروں کے خم میں سرخ اور سنہری روشنیاں جھلکتی ہیں ، نازک مخروطی انگلیاں بالوں کی بکھری ہوئی لٹوں کو گرفت میں لیتی ہیں ۔ (یہاں تصویر حسیاتی ہے) مغلوب ذہن بہت دیر تک اس منظر میں کھویا رہتا ہے ۔ جب آنکھ ان بالوں کا حسن دیکھتی ہے تو ہمیں احساس ہوتا ہے کہ شوہر بیوی کے حسن کا حاسد ہے ۔ اس لیے کہ اس حسن سے دوسرے مرد بھی متأثر ہوتے ہیں اور یہ حسن خصوصیت سے فرینک کے لیے کشش کا باعث ہے ۔ بیوی کو بال بناتے دیکھ کر شوہر غالباً یہ سوچتا ہے کہ یہ سارا اہتام ، یہ ساری آرائش وہ اس کے لیے کر رہی ہے — فرینک کے لیے ، کیونکہ ان دونوں نے کل صبح شہر جانے اور وہاں ایک دن گزارنے کی اسکیم بنائی ہے ۔

یہی واقعہ ، یعنی 'اے' اور فرینک کا ایک دن شہر میں گزارنا ، اس ناول کا کلائمکس بن جاتا ہے ،کیونکہ اب وہم یقین میں بدل جاتا ہے ۔ شہر میں ایک رات گزارنے کے معنی یہ ہیں کہ ان دونوں سے یقیناً گناہ سرزد ہؤا ہے اور اب رقابت کا جنون سر پر اس طرح سوار

ہوتا ہے کہ وہ رات ، جس میں شوہر اکیلا ہوتا ہے ، ایک بھیانک خواب بن جاتی ہے ۔ منظر اور واقعات ابھرتے ہیں اور تیزی سے ایک دوسرے کا پیچھا کرتے ہیں ، تیزی سے بھنور میں گردش کرتے ہیں ؛ بیانیے کا ٹمپو اس وقت بڑھ جاتا ہے ۔

تخیل کی گرمی وہ رنگ بھرتی ہے کہ ذہن ایک قاتلانہ دیوانگی کا آماجگاہ بن جاتا ہے ۔ حسد پرومیتھیوس کے گدھ کی طرح مسلسل اس کے باطن کو گھائل کرتا رہتا ہے ۔ رقابت میں دو متضاد نفسیاتی کیفیتیں یک جا ہو جاتی ہیں : سادی اور مساکی ۔ یعنی وہ بار بار وہی یادیں دھرا کر اپنے آپ کو مساکی اذیت میں مبتلا رکھتا ہے ۔ ساتھ ہی وہ اپنے آپ کو قاتل تصور کرتا ہے اور اپنے شکار کو بے پناہ اذیت سے گزرتے دیکھنا چاہتا ہے ۔

لہذا ہزار پائے کے کچلنے کا منظر ، جو بار بار دھرایا گیا ہے ، ناول کا مرکزی منظر ہے ۔ یہ اس قتل سے وابستہ ہے جو شوہر کے ذہن میں وقوع پذیر ہوتا ہے ۔ ہزار پایہ بڑی سخت جان مخلوق ہے ۔ بار بار کچلنے پر بھی اس کا کوئی نہ کوئی حصہ حرکت کرتا رہتا ہے ۔ گویا اس کی موت جزو جزو بہ جزو واقع ہوتی ہے ۔ چنانچہ جب فرینک نیپکن اٹھا کر اس پر حملہ کرتا ہے تو ہزار پایہ اکڑ کر سوالیہ نشان بن جاتا ہے ۔ پھر فرینک کی ایڑی تلے مسلے ، کچلے جانے کے باوجود اس کے بے شمار پاؤں ہلتے رہتے ہیں ، چھوٹے چھوٹے جبڑے کھلتے بند ہوتے ہیں ۔ اس کی نزع کا کرب دیکھنے میں راوی کو ایک سادی لذت اور تسکین ملتی ہے کیونکہ وہ اپنے آپ کو فرینک کی جگہ دیکھتا ہے — اور فرینک کو ہزار پائے کی جگہ ۔

جب یہ منظر آخری بار شوہر کے ذہن میں ابھرتا ہے اس کا زرخیز تخیل تین انچ کے ہزار پائے کو کھانے کی پلیٹ کے برابر کر دیتا ہے اور سین واردات کے اصل مقام ، یعنی کھانے کے کمرے سے خواب گاہ میں منتقل ہو جاتا ہے اور ہزار پائے کی جگہ خود اس کی بیوی شکار کے روپ میں نظر آتی ہے ۔ ہزار پائے کے بے شمار پاؤں کے ہلنے

سے جو آواز پیدا ہوتی ہے وہ اس آواز سے مشابہ ہے جو کنگھی میں تازہ دھلے ہوئے ریشمیں بالوں سے گزرتے ہوئے پیدا ہوتی ہے ۔ یوں دونوں مناظر باری باری اس کے ذہن میں تبدیل ہوتے رہتے ہیں حتیٰ کہ اس کے ذہن کی آنکھ یہ دیکھتی ہے کہ فرینک ہزارپائے کو کچل کر اس کی بیوی کے بستر کی طرف بڑھ رہا ہے اور بیوی بستر پر لیٹی ہوئی ہے ۔ یہاں گویا اس کا تخیل اس سین کی تخلیق کرتا ہے جو ہوٹل کے بیڈ روم میں فرینک اور 'اے' کے درمیان گزرا ہو گا ۔ ان کے جسمانی ملاپ کے تصور سے اس کی رقابت کی آگ اتنی تیز ہو جاتی ہے، اس کے حسد میں اتنی شدت پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ قاتل بن جاتا ہے ۔ بستر میں لیٹی ہوئی بیوی کی مخروطی آنگلیاں سفید چادر کو مضبوطی سے تھام لیتی ہیں اور ایک تشنجی کیفیت میں ان آنگلیوں کے ناخن ہتھیلیوں میں گڑ جاتے ہیں ۔ یہی وہ لمحہ ہے جب قتل شوہر کے ذہن میں واقع ہوتا ہے ۔

دوسرے ہی لمحے وہ انہیں خدا پر چھوڑ دیتا ہے اور تصور میں یہ دیکھتا ہے کہ قدرت انہیں اپنے کیے کی سزا دے رہی ہے ۔ اس کے ذہن میں یہ واضح تصور ابھرتا ہے : فرینک اپنی کار بےتحاشہ تیزی سے چلا رہا ہے ۔ اب کار سڑک کے کنارے ایک درخت سے ٹکرا جاتی ہے ۔ اس زبردست تصادم کے باوجود درخت کے پتے نہیں ہلتے ۔ کار میں آگ لگ جاتی ہے اور بھڑکتے ہوئے شعلوں کی روشنی سے ساری جھاڑیاں منور ہو جاتی ہیں ۔ آگ چٹخنے کی آواز پیدا کرتی ہے ، بالکل ایسی ہی آواز جیسی ہزار پائے کی بے شمار ٹانگیں ہلتے ہوئے پیدا کرتی ہیں ۔ اس طرح ذہن ان سارے بدلتے ہوئے اور ایک دوسرے میں ضم ہوتے ہوئے مناظر سے لوٹ کر دوبارہ ہزار پائے والے منظر کی طرف آتا ہے ۔

قتل حقیقتاً واقع نہیں ہوتا ۔ قتل کا ایک ہی عینی ثبوت ہے اور وہ سرخ دھار ہے جو خواب گاہ کے دریچے سے گرتی ہوئی برآمدے کے فرش پر بہہ آتی ہے ۔ خون کی دھار کا یہ وژن اسی نوعیت کا ہو سکتا ہے جیسے میکبتھ کا خونی خنجر والا وژن ، یعنی خالص تخیل کی پیداوار ۔

اس دماغی حالت میں زرخیز تصور قتل کی پوری واردات ہی مرتب کر سکتا ہے اور اس پر حقیقی ہونے کا گماں ہو سکتا ہے ۔

اس طرح کے crime passionale کی یہاں گنجائش ضرور ہے کیونکہ اس داستان کا مقام آبادی سے ہٹے ہوئے کیلے کے باغات ہیں ۔ غالباً یہ مقام کیریبین میں ہے ۔ یہ دو چار امریکی کردار نیگرو ملازموں اور مزدوروں کے درمیان گھرے ہوئے ہیں ۔ وہ اس سے پہلے افریقہ میں بھی رہ چکے ہیں لہذا ان کے مزاج کی تربیت ایسے ماحول میں ہوئی ہے کہ ان میں تیز و تند ، عریاں حیوانی جذبات بھڑک سکتے ہیں ؛ اور رقابت تو یوں بھی پاگل بنا دینے والا حیوانی جذبہ ہے جو قتل کی طرف مائل کر سکتا ہے ۔

لیکن آخر میں یہ واضح ہو جاتا ہے کہ کوئی قتل نہیں ہؤا ۔ فرینک اور 'اے' کے شہر سے واپس آنے کے بعد کئی دن گزر جاتے ہیں ۔ یوں اس قتل ، اس crime passionale کا وہ سب سے موزوں موقع ہاتھ سے نکل جاتا ہے ؛ وہ مکمل لمحہ گزر جاتا ہے ؛ جذبہ ٹھنڈا پڑ جاتا ہے اور پھر وہی روزمرہ کا معمول شروع ہو جاتا ہے ۔ فرینک اب بھی برابر گھر آتا ہے لیکن اب فرینک اور 'اے' کبھی شہر میں اس رات کا ذکر نہیں کرتے ۔ 'اے' فرینک کی بیوی کی عیادت کے لیے اس کے گھر جاتی ہے اور وہ تینوں ، یعنی شوہر ، بیوی اور رقیب حسبِ معمول ساتھ کاک ٹیل پیتے ہیں ، دوپہر اور رات کا کھانا ساتھ کھاتے ہیں — ان کے معمول میں کوئی فرق نہیں آتا ۔

اور ناول کا اختتام اس کا آغاز ہے ، یعنی پہیہ پوری طرح گھوم جاتا ہے ، کومپس کی سوئی دائرہ بنا کر ابتدائی نکتے پر واپس آ جاتی ہے ۔ ناول وہیں ختم ہوتا ہے جہاں سے شروع ہؤا تھا ۔ ایک طوفان آتا ہے اور گزر جاتا ہے اور زندگی اپنے معمول کی طرف لوٹ آتی ہے ۔

Jealousy میں یہ نیا تجربہ خاصہ کامیاب ہؤا ہے کیونکہ اس کی مرکزی تھیم ایک بنیادی انسانی جذبے سے تعلق رکھتی ہے لہذا ہماری دلچسپی قائم رہتی ہے ۔ تاہم راب گرئیے کو بھی قتل اور عصمت دری

جیسی سنسنی خیز وارداتوں کا سہارا لینا پڑا ۔ اس فرانسیسی سکول کے یہ ' نئے حقیقت نگار ' جان بوجھ کر دلچسپ کہانی ، مربوط پلاٹ اور اہم کرداروں کو نظر انداز کرتے ہیں ۔ ان کا دعویٰ ہے کہ جذباتی الجھنوں اور نفسیاتی تجزیوں کے لیے ان کے پاس کوئی گنجائش نہیں ہے ۔ جوئس اور پروست ان کے لیے ' گرے ہوئے خدا ' ہیں ۔ تاہم نتالی سوروت اگر پروست سے کنارہ کش ہوتی ہے تو دستوسکی سے متأثر ہوتی ہے ۔ اور نتالی سوروت کی ' پروٹو پلاسمک ' شبیہیں نفسیاتی مطالعوں کے تحت ہی آتی ہیں ۔ راب گرئیے ہمیں بھول بھلیاں میں لے جاتا ہے اور اس جذبے کا مطالعہ کرتا ہے جو مغلوب کر دیتا ہے ۔ وہ اس عظیم مجرم کی روح دکھاتا ہے جس سے بیک وقت زنا اور قتل جیسے جرم سرزد ہوتے ہیں اور جس کا وجود اپنے ضمیر کے زنداں میں مقید ہے ۔

گہرے احساس کے بغیر فن کی تخلیق ناممکن ہے ۔ محض ہیئت اور تکنیک کوئی معنی نہیں رکھتی ۔ ناول کی ہیئت اپنی جگہ معین اور مقررہ ہے ۔ ہیئت روایت سے بہت زیادہ ہٹی ہوئی شکلوں کو اس آسانی سے قبول نہیں کر سکتی ۔ یہ نئی ناولیں محض چھوٹی شاخیں ہی کہلائی جا سکتی ہیں ۔ یہ دقت پسند ، صبرآزما منفی تحریریں نیا ملمع اتر جانے پر کہاں تک زندہ رہیں گی ؟ اس کا انحصار ان کے اندرونی جوہر پر ہے ۔

ترقی پسند ادب

ترقی پسند تحریک ایک وسیع ، عالمگیر اور زبردست تحریک ہے ۔ ۳۲ - ۱۹۳۰ء میں ایک طرف فاشیت سر اُٹھا رہی تھی تو دوسری طرف روس کے نئے نظام کا ، جو قریب قریب تشکیل پا چکا تھا ، نمونہ سامنے تھا ۔ ان حالات کے زیر اثر ایک منظم تحریک نیک اغراض و مقاصد لے کر اُٹھی ۔ اب یہ تحریک ہندوستان میں بھی خوب زور پکڑ چکی ہے اور اس نے اپنے وسیع دامن میں ادب کے علاوہ دوسرے فنونِ لطیفہ کو بھی سمیٹ لیا ہے ۔ ادب کو اس میں ایک خاص اہمیت حاصل ہے ۔ ترقی پسند ادب کی مختصر تعریف یوں کی جا سکتی ہے :

وہ ادب جو زندگی کو اپنے حقیقی روپ میں پیش کرے ؛ جس میں زندگی کی تفسیر ہی نہیں تنقید بھی ہو اور جس میں زندگی کو بہتر بنانے کی صلاحیت ہو ۔

یہ کہنا غلط ہوگا کہ اس تحریک سے پہلے ادب میں زندگی کی صحیح عکاسی نہیں ہوئی تھی ۔ ہر دور کا بڑا ادب زندگی کا آئینہ ہوتا ہے ۔ اس تحریک سے بہت پہلے بھی ادب کا یہی نظریہ رہا ہے اور بہت سی ترقی یافتہ زبانوں میں ایسا ادب پیش ہوتا آیا ہے ۔ حقیقت نگاری صرف ترقی پسند ادب کی خصوصیت نہیں کہی جا سکتی ، خصوصاً جب یہ ہر دور کے ساتھ پہلو بدلتی آ رہی ہے ۔ مغربی ادب میں انیسویں صدی میں معاشرتی حقیقت نگاری تھی تو ۱۹۲۰ء کے بعد جنسی حقیقت نگاری اور آج سیاسی ۔ اُردو ادب میں آج کل رجحان مجموعی طور پر جنسی حقیقت نگاری کی طرف ہے لیکن آج جس قسم کی حقیقت پیش کی جا رہی ہے وہ پرانے دور کی حقیقت نگاری سے کچھ مختلف ضرور ہے — حقیقت اپنی عریاں صورت میں ۔ البتہ اُردو ادب کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ حقیقت نگاری اسی تحریک کے ساتھ آئی ، اس سے پہلے ہمارے

ادب میں رومانیت ، فراریت اور مثالیت بہت زیادہ تھی ۔

بعض لوگ ترقی پسندی کو مارکسیت کے مترادف سمجھتے ہیں ۔ بعض ادیبوں کا یہ خیال ہے کہ ان کی ساری کوششیں ایک ایسی راہ کے تیار کرنے میں صرف ہوں جس کی آخری منزل اشتراکی نظام ہے ۔ یہ نظریہ ادب کو تنگ داماں بنا دیتا ہے ۔ بعض نے محض پرانی روایات اور پرانی قدروں کے مٹانے ، ہر قسم کی پابندیوں سے آزادی اور سماج سے بغاوت کو ترقی پسندی سمجھ لیا ہے ۔ پرانی روایت ، رواج اور قانون بجائے خود قابلِ ملامت نہیں ہیں ۔ ایک خاص ماحول میں یہ ٹھیک بیٹھتے تھے ۔ پرانے زمانے میں ان کا اثر اس لیے مہلک نہیں تھا کہ ان پابندیوں کے ساتھ مخصوص اخلاق قدریں اور روایات ہوتی تھیں ۔ قانون ، رواج ، روایت اور اخلاق اقدار ، جن سے ایک آئین ، ایک نظام کی تشکیل ہوئی تھی ، مضبوط جال میں بٹے ہوئے تھے ۔ یہ جال مضبوط تھا تو نظام بھی پائیدار تھا ۔ لیکن اب زندگی پیچیدہ ہو گئی ہے ۔ یہ پرانے قانون اس میں جڑ نہیں سکتے ۔ لوگوں کو اب ان سے عقیدت نہیں رہی ۔ انہیں آج محسوس ہو رہا ہے کہ یہ رواج ، یہ قانون ان کی آزادی کو سلب کر رہے ہیں اور افیونی دواؤں سے (جیسے مذہب ، اخلاقیات) ان کے اس احساس کو مردہ کیا گیا ہے ۔ بعض نے آزاد روی اختیار کر لی ہے ، بعض لوگ مکمل آزادی کو خطرناک سمجھ کر پرانی اور نئی راہوں کے بیچ میں کھڑے ہیں ، بعض ابھی تک پرانی ڈگر پر چل رہے ہیں اور ان سب کے لیے اخلاق قدریں بھی الگ الگ ہیں ۔ نئے قانون بن رہے ہیں اور انہیں جوڑنے کے لیے پرانے حصوں کو کاٹنا چھانٹنا پڑ رہا ہے ۔ اس توڑ ، مروڑ ، گھسوڑ میں نظام کی بری حالت ہو گئی ہے : اس کے جوڑ جوڑ ڈھیلے پڑ گئے ہیں ، بعض کیلیں نکل گئی ہیں ، کئی جگہ بندھن ٹوٹ چکے ہیں ، کئی مقام مضبوط ہیں ۔ ہندوستان میں یہ نیم آزادی اور نیم پابندی کا دور خطرناک ثابت ہو رہا ہے ۔ ترقی پسند چاہتے ہیں کہ ان تمام پرانی روایتوں کو مٹا ڈالیں ، اس جال کی دھجیاں اُڑا ڈالیں ، ساری پابندیوں سے آزاد ہو جائیں ۔

لیکن یہ مکمل آزادی ہمیں کہاں لے جائے گی ؟ کون جانے ! شاید انارکی کا دور دورہ ہو جائے اور یہ مکمل شخصی آزادی پابندیوں سے بھی خطرناک ثابت ہو !

ترقی پسند تحریک کے مقاصد نیک ہیں لیکن دیکھنا یہ ہے کہ اس تحریک کے زیرِ اثر اُردو میں آج جو ادب تخلیق ہو رہا ہے وہ کہاں تک ان مقاصد کی تکمیل میں مدد دے رہا ہے اور کہاں تک یہ سب کچھ، جو ترقی پسند ادب کہا جاتا ہے، ادب ہے ؟ اس میں شک نہیں کہ اس تحریک کے زیرِ اثر ہندوستان میں بھی اچھا ادب (خصوصاً افسانوی ادب، جہاں تک ناولوں کا تعلق ہے ہمارا ادب ابھی بہت پیچھے ہے) پیدا ہؤا ہے جو کسی بھی ملک کے ترقی پسند ادب کے مقابلے میں پیش کیا جا سکتا ہے ۔ لیکن ہم اس سے انکار نہیں کر سکتے کہ بہت سارا رطب و یابس بھی جمع ہو گیا ہے ۔ اس کا ایک بہت بڑا سبب یہ ہے کہ ترقی پسند ادب ایک بڑی حد تک مقصدی ادب ہے ؛ اور مقاصد کے پرچار کے لیے پروپیگنڈا بھی ادب میں شامل ہوتا جا رہا ہے حالانکہ پروپیگنڈے کی سطح تک گرائے بغیر بھی ادب میں افادیت کا عنصر لایا جا سکتا ہے ۔ مقصد فن کے پردے میں ڈھکا نہیں تو کم از کم اس طرح گھل مل جائے کہ اس کا اثر تو ضرور ہو لیکن مقصد آپ کو گھورتا ہؤا نظر نہ آئے ۔ کامیاب فن کار طنزیہ جملوں، جوشیلی تقریروں اور پند و نصائح کی بھرمار کیے بغیر بھی بہت اثر پیدا کر سکتا ہے ۔ حقیقت نگاری کے معنیٰ یہ نہیں کہ جو کچھ سامنے گزرا ہؤا ہے من و عن بیان کر دیں خواہ یہ رو کھی پھیکی رپورٹیج کیوں نہ بن جائے ۔ رپورٹیج اور فن میں یہ فرق ہے کہ فن کارانہ چیز کی تخلیق میں واقعات کے چناؤ، ترتیب اور انداز بیان کو بہت بڑا دخل ہے ۔ ادب فوٹوگرافی نہیں ۔ فن کار خاکہ کھینچنے کے بعد جن نقوش کو ابھارتا ہے ان میں رنگ آمیزی کر کے اور زیادہ اثر پیدا کرتا ہے ۔ یوں تخیل حقیقت کو نکھارتا ہے ۔ پروپیگنڈا عوام پر اثر ڈالنے کے لیے ادب سے زیادہ کارآمد حربہ ہے ۔ روس میں انقلاب اور موجودہ جنگ کے دوران میں پروپیگنڈا

زوروں پر تھا۔ اچھے اچھے ادیبوں نے اپنے آپ کو پروپیگنڈے کے لیے وقف کر دیا تھا ۔ چنانچہ اھلیا اھرن برگ پمفلٹ نگاری کرتے رہے ۔ افسانوں کے ذریعے بھی پروپیگنڈا کیا جاتا تھا ، لیکن اسے پروپیگنڈا سمجھ کر وہ یہ منوانے پر مصر نہیں تھے کہ یہ بہترین ادب ہے ۔ تیسرے درجے کی چیزوں کی تخلیق کی ایک اور وجہ بھی ہے ۔ ترقی پسند ادب کے مقاصد اور خاص رجحانات دیکھ کر لوگ سمجھنے لگے ہیں کہ ترقی پسند افسانے لکھنا بہت آسان ہے ۔ فلاں فلاں موضوع پر لکھ دیں تو ترقی پسند افسانہ تیار ہے ۔ اس لیے ایسے لوگ بھی لکھنے لگے ہیں جن میں فنی صلاحیتیں نہیں ۔ بعض ایسے بھی ہیں جن کے ارادوں میں خلوص ہے لیکن جو فن پر دسترس نہیں رکھتے ۔ ایسے بھی ہیں جو خون لگا کر شہیدوں میں شامل ہونا چاہتے ہیں ۔ یہ خلوص سے نہیں لکھتے بلکہ صرف اس لیے کہ فلاں فلاں موضوع پر لکھنا آج کا فیشن ہے اور وہ ان پر لکھ کر ادیبوں کے زمرے میں شمار کیے جائیں گے ۔ ان کی تحریروں میں نہ گہرائی ہوتی ہے نہ خلوص ، بلکہ سطحیت اور رسمیت ۔ البتہ پھیکا جوش و خروش ضرور ہوتا ہے ۔

ادب کو مقصدی سمجھنے کا ایک اثر یہ بھی ہو رہا ہے کہ ہمارے ادیب کسی سماجی حقیقت کو بحیثیت مجموعی دیکھنے کی بجائے صرف بعض پہلوؤں پر زور دیتے ہیں اور انہیں ایک حد تک بڑھا چڑھا کر بھی پیش کرتے ہیں ۔ مثلاً غریبوں کی زندگی کی ترجمانی کرتے ہیں تو انہیں اتنی مصیبت میں بتاتے ہیں جتنی غریب خود محسوس نہیں کرتے ، کیونکہ وہ اس زندگی سے مانوس ہوتے ہیں ۔ پھر ان کی زندگی میں بھی چھوٹی چھوٹی مسرتیں ہیں جن کی وجہ سے انہیں زندگی قابل برداشت معلوم ہوتی ہے ۔ شاید یہ سب جان بوجھ کر نظر انداز کیا جاتا ہے کیونکہ ان کا ذکر کرنا موجودہ حالت سے اطمینان بتانا ہوگا ۔ لیکن اس کی بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ ہم اُن کی زندگی کو متوسط طبقے کی عینک سے دیکھتے ہیں ۔ ہمارے اکثر کیا قریب قریب سبھی ادیب متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں ۔ یورپ میں نچلے طبقے نے بھی ادیب

پیدا کیے ہیں : لیسی ہالورڈ اگر پلاسٹررز کے متعلق لکھتے ہیں تو وہ خود پلاسٹرر رہے تھے ۔ بی ۔ ایل ۔ کومبس نے کان میں کام کرنے والے مزدوروں پر لکھا ہے تو وہ خود کانکن رہے تھے ۔ جارج گیرٹ ، فرڈیو کوھارٹ وغیرہ نے مزدوروں کے متعلق بہت اچھا لکھا ہے اور یہ خود اس طبقے سے تعلق رکھتے ہیں ۔ ان کی تحریروں کا متوسط طبقے کے ادیبوں کی تحریروں سے موازنہ کیا جائے تو نمایاں فرق معلوم ہوتا ہے ۔ متوسط طبقے کے ادیب مزدوروں وغیرہ کی مصیبتوں کا ذکر کرتے ہیں تو ان کا لہجہ زیادہ تلخ اور جذباتی ہوتا ہے ۔ بی ۔ ایل ۔ کومبس، جارج گیرٹ اور فرڈیو کوھارٹ نے اپنی دیکھی ہوئی ، اپنے آپ پر بیتی ہوئی مصیبتوں کا ذکر کیا ہے لیکن انہیں بیان کرنے میں ان کا لہجہ بہت تلخ اور جذباتی نہیں ہے پھر بھی یہی زیادہ مؤثر معلوم ہوتا ہے ۔ ان کی تحریر میں صرف مصیبتیں اور مایوسیاں ہی نہیں اُمید اور اپنی طاقت پر بھروسے کی جھلک بھی ہوتی ہے ۔

یہی حال جنسی ادب کا ہے ۔ ہمارے ہاں جنس پر بہت لکھا جا رہا ہے ۔ جنس زندگی کا ایک بہت اہم جزو ضرور ہے لیکن اس پر ضرورت سے زیادہ توجہ دی جا رہی ہے ۔ شاید مغربی ادب کی ۱۹۲۵ء کے بعد کی جنسی حقیقت نگاری کی تقلید اب ہو رہی ہے ۔ ہم تقلید بھی بیس برس بعد کرتے ہیں ! جنسی بھوک ، جنسی نا آسودگی ، جنسی بے راہ روی — بس انہیں کے ذکر سے ہمارا ادب بھرا پڑا ہے ۔ مرد کی تصویر بھی سیاہ ہے اور عورت کی بھی ۔ افسوس تو یہ ہے کہ عورت کے قلم سے کھنچی ہوئی عورت کی تصویر بھی سیاہ ہے ۔ سوگندھیاں (ھتک : منٹو) اور جینائیں (چپ : ممتاز مفتی) کتنی زیادہ ہیں اور شمی (گرم کوٹ) ، صفیہ (نیلی) اور آپا کتنی کم — حالانکہ ہندوستان میں انہیں کی تعداد زیادہ ہے ۔ شاید ترقی پسند یہ کہیں کہ ہمیشہ جنسی برائیوں کا ہی ذکر اس لیے کیا جاتا ہے کہ یہ برائیاں محض سماجی حالات کا نتیجہ ہیں اور ان سماجی حالات کو بدلنا ہو تو برائیوں کو اپنی کریہہ صورت میں پیش کرنا ہوگا ۔ لیکن پورے جنسی ادب کا ہم جائزہ لیں تو اس میں

بہت کم سماجی مسائل ملیں گے ۔ لے دے کے طوائف کا ایک موضوع ہے یا ایک بوڑھے مرد اور جوان لڑکی کی بے جوڑ شادی ۔ ان موضوعوں پر بیسیوں افسانے لکھے گئے ہیں اور لکھے جارہے ہیں لیکن کتنے اہم مسائل چھوئے تک نہیں گئے ۔ زیادہ تعداد میں ایسے افسانے ہیں جن میں منفرد کرداروں کی جنسی بے راہ روی یا عیاشی کا ذکر ہوتا ہے ۔ ان افسانوں کے انفرادی ہونے سے کوئی گلہ نہیں ۔ آخر ایک فرد کے احساسات، اس پر گزرے ہوئے واقعات بھی اہم ہیں ۔ گلہ اس بات سے ہے کہ آخر انسان کو ہمیشہ حیوان کے روپ میں کیوں پیش کیا جائے ؟ جدید افسانہ نگاروں کو جنسی بدعنوانیوں کا ذکر کرنے کا خبط ہے ؛ ترقی پسند ادب میں عریانی اور فحاشی پر آئے دن بحثیں ہوتی ہی رہتی ہیں اس لیے یہ الزام بھی بے بنیاد نہیں ۔ ممکن ہے بعض ادیبوں کے ارادوں میں واقعی خلوص ہو اور گناہوں کو اپنی کریہہ صورت میں پیش کرنے سے ان کا مقصد ان سب سے نفرت دلانا ہو لیکن بعض تو ایسا معلوم ہوتا ہے سیکس کو فیشن سمجھ کر خواہ مخواہ عریاں حقیقتوں کو اجاگر کرتے ہیں ، بعض عریاں نگاری کو اپنی جرأت کا اظہار سمجھتے ہیں یا محض ضد اور بغاوت ۔ مخصوص باتوں کو کھلے طور پر بیان کرنا بجائے خود فحاشی ہرگز نہیں ، اس کا انحصار پیش کرنے کے انداز اور مواقع پر ہے ۔ ہم اس سے انکار نہیں کر سکتے کہ ایسے افسانے بھی لکھے گئے ہیں اور لکھے جا رہے ہیں جو کریہہ ، گناہ آمیز اور غلاظت میں ڈوبے ہوئے معلوم ہوتے ہیں ۔ ایسے افسانوں میں یوں اضافہ ہوتا جا رہا ہے کہ نئے لکھنے والے پہلے کی چند مثالیں دیکھ کر تقلید کرتے ہیں ، پھر ان کے بعد جو آتے ہیں ان کی تحریروں میں اور عریانی بڑھ جاتی ہے ، یہاں تک کہ مبتدی اور معمولی لکھنے والے عریانی کو اپنے افسانے کے اچھے اور ترقی پسند ہونے کی سند میں پیش کرتے ہیں ! ترقی پسند ادب پر فحاشی کے الزام کے جواب میں ترقی پسند اکثر یہ کہتے ہیں کہ لوگ ایسے افسانے پڑھ کر اس لیے جھنجھلا اٹھتے ہیں کہ یہ ان کا پول کھولتے ہیں ۔ یہ محض چور کی

داڑھی میں تنکر والا معاملہ نہیں ہے ۔ ممکن ہے بعض لوگوں کی طبیعت پر ایسے افسانے اس لیے گراں گزرتے ہوں کہ یہ ان کی جمالیاتی حس کو ٹھیس پہنچاتے ہیں ؛ اور پڑھنے والوں میں ایسے بھی ہیں جنھیں ایسے افسانوں سے اکتاہٹ ہوتی ہے ۔ اس لیے نہیں کہ یہ ان کا پول کھولتے ہیں ، بلکہ اس کے برخلاف اس لیے کہ ایسا جنسی ادب ان کی زندگی کو نظر انداز کر رہا ہے ۔ وہ صحت مند محبت یا ازدواجی محبت کے قائل ہوں ، خود اچھی زندگی بسر کرتے ہوں اور ادب میں اپنی زندگی کا ایسا عکس بھی دیکھنا چاہتے ہوں جس سے انہیں ایک طرح کا سکون اور مسرت حاصل ہو ۔

آپ ہی کا ' لحاف ' گندہ ہے ، آپ ہی کے جسم سے یہ 'بو' آتی ہے کہہ کر چپ ہونے کی بجائے ہمیں چاہیے کہ اس شکایت پر غور کریں ، اس معاملے پر زیادہ توجہ دیں اور جنسی ادب میں سنجیدگی ، توازن اور اعتدال پیدا کریں ؛ جنس میں لتھڑے ہوئے افسانے کی بجائے جنس میں زندگی کو پیش کریں ۔

سنجیدگی ، توازن اور اعتدال سے ترق پسند ادب کی خوبیاں اور آجاگر ہوں گی ۔ یہ افراط و تفریط انہیں عوام کی نظروں سے چھپائے ہوئے ہے ۔ لوگ یہ دیکھتے ہیں کہ ترق پسند ادب میں بغاوت کا عنصر بہت زیادہ ہے ۔ پرانے نظام کی ہر چیز پر ، محض اس لیے کہ وہ اسے فرسودہ خیال کرتے ہیں ، حملہ کیا جاتا ہے — یہاں تک کہ مذہب و اخلاق پر بھی ۔ مذہبی عقاید کا ٹھٹھہ اڑایا جاتا ہے ، خدا کو گالیاں دی جاتی ہیں ۔ ہائے ترق پسندی تیرے نام پر کیا کیا لکھا جا رہا ہے ! یہ ابھی تک میری سمجھ میں نہیں آیا کہ خدا کو پرانے نظام سے وابستہ کیوں کیا جاتا ہے ؟ اور خدا کو گالیاں دینے سے نئے نظام کی تعمیر میں کیا مدد ملتی ہے ؟

ترق پسند ادب کا عام رجحان ہی یہ ہے کہ زندگی اور حقیقت کے چند (زیادہ تر تاریک) پہلوؤں پر خصوصی توجہ کی جا رہی ہے ۔ اس میں شک نہیں کہ مقاصد کے حصول کے لیے یہ ایک حد تک ضروری

ہے ، لیکن اس کے معنی یہ بھی نہیں کہ روشن پہلو بالکل نظر انداز کر دیے جائیں ۔ ہاں ، آج ہمیں اپنے گرد تاریکی اور برائیاں ہی زیادہ نظر آ رہی ہیں ، نیکی اور روشنی کم ہے ، لیکن انہیں کم از کم اسی تناسب میں پیش کیا جائے ۔ ہمیشہ زندگی اور انسانی کردار کی سیاہ تصویریں پیش کرنے سے زندگی اور انسانی فطرت ہی سے مایوسی ہو جائے گی ۔ پھر آنے والے دور کی اُمید کہاں رہے گی ؟ انسان کی فطرت پر سے بھروسہ اُٹھ جائے تو انسانیت کا مستقبل روشن کیسے نظر آئے گا ؟ ساتھ ساتھ نیک کردار اور انسانی فطرت کی خوبصورتی بھی دکھائی جائے تو سکون اور مسرت حاصل ہوتی ہے اور یہ احساس قائم رہتا ہے کہ انسانیت کی شمع بجھ نہیں گئی ٹمٹا رہی ہے اور ایک سازگار ماحول میں اس کی لو پھر سے تیز ہو سکتی ہے ۔

اب ہمارے ادب پر یاسیت اور قنوطیت چھائی ہوتی ہے ۔ بے چینی ہے ، الجھنیں ہیں ، شکوک ہیں ۔ کوئی رجائی پیغام نہیں ۔ یہ بڑھتی ہوئی یاسیت اُمید کا گلا گھونٹ رہی ہے ، ترقی کی راہ میں حائل ہو رہی ہے ۔ ہمارے ادب میں بلا کی تیزی ہے ، قوت ہے ، جوش ہے لیکن یہ سب کچھ ایک بغاوت میں استعمال ہو رہے ہیں ۔ ادیبوں کا لہجہ ایسا ہے جیسے وہ زندگی اور انسانیت سے محبت نہیں ان پر حملہ کر رہے ہیں ۔ ہمارا ادب منفی بن کر رہ گیا ہے ۔ اس وقت یہ بہت ضروری ہے کہ ادیب رجائی پیغام دیں ، اثباتی اور تعمیری اقدار پیش کریں ۔

ادب میں ایک ہی رجحان کبھی قائم نہیں رہتا ۔ ایک دور میں ایک رجحان ہوتا ہے تو اس کے بعد کے دور میں ردعمل بالکل متضاد قسم کا ۔ ایچ ۔ جی ۔ ویلس ، آرنلڈ بینیٹ اور گالزوردی کا ردعمل جوئس ، ورجینا وولف اور لارنس تھے ۔ ایک فرد (بڑی حد تک خود مصنف) کے خیالات اور احساسات کی تصویرکشی ، ذہنی تصورات کی عکاسی — یہ داخلی حقیقت نگاری کا دور تھا ۔ پھر اس کے ردعمل میں بالکل خارجی حقیقت نگاری آئی ۔ اس کا محرک نئے لکھنے والوں کا وہ گروہ ہے جس کی قیادت کرسٹوفر اشروڈ ، جارج آرول ، سٹیفن سپینڈر وغیرہ نے کی ۔ جو

لوگ جنگ اور زندگی کی بڑھتی ہوئی مصیبتوں سے تھک چکے ہیں وہ ادب میں ایسی مصیبتوں کا پرتو نہیں دیکھنا چاہتے ، ادب میں فرار ڈھونڈھنا چاہتے ہیں۔ایک اور سکول قائم ہوگیا ہے جنہیں Apoclypties کہا جاتا ہے ۔ ان کی نگارشات میں رومانیت اور فراریت شامل ہوتی جا رہی ہے ۔ روس ، جہاں کل تک اس زور و شور سے جنگی اور انقلابی ادب پیش ہو رہا تھا ، اب پرانی تاریخ کی طرف متوجہ ہو رہا ہے ۔ V. Yan نے پرانے درویشوں کی قصہ گوئی کی طرز پر " چنگیز خان " اور " باتو خان " لکھے ہیں اور ٹالسٹائی نے " پیٹر دی گریٹ " ۔

ادب کے نظریے بدلتے رہتے ہیں ، رجحان بدلتے رہتے ہیں لیکن یہ مخصوص نظریے اور رجحانات ادب کے احاطے کو محدود کر دیتے ہیں ۔ ادب کو وسیع ہونا چاہیے تاکہ داخلی ، خارجی ، انفرادی ، اجتماعی ، لمحاتی ، ابدی ، روایاتی حدوں اور خصوصیتوں سے نکل کر اور ان سب کو اپنے دامن میں لے کر زندگی کی ترجمانی کرے ۔زندگی — جو اس لمحے ہمارے سامنے ہے ، زندگی — جو ازل سے ہے ؛ فرد کی زندگی ، جماعت کی زندگی ؛ ہر طبقے کی زندگی ، ہر قوم کی زندگی ؛ زندگی اپنی مصیبتوں اور مسرتوں کے ساتھ ، اپنی نیکیوں اور برائیوں کے ساتھ ، غلاظت اور پاکی کے ساتھ ، اپنی امیدوں اور مایوسیوں کے ساتھ ؛ زندگی اپنی کشمکش ، اپنی کامیابیوں اور ناکامیوں کے ساتھ ؛ اپنی ساری وسعتوں اور پیچیدگیوں کے ساتھ اور اپنے تناسب اور توازن کے ساتھ !

سیاست ، ادیب اور ذہنی آزادی

جس چیز کے بنانے میں انسانی شعور کو دخل ہو وہ چیز صرف اپنی خاطر باقی نہیں رہتی ، اس کا کچھ نہ کچھ مصرف ضرور نکل آتا ہے۔ اس لیے ادب برائے ادب کا فقرہ بہت ہی گمراہ کن ہے۔ ادب زندگی کے لیے ہوتا ہے اور اپنے سماجی پہلو کے بغیر زندگی کا تصور نامکمل ہے۔ سماج افراد کا مجموعہ ہے۔ جب کبھی سماج کی بہتری کا خیال ہمارے ذہن میں آتا ہے لامحالہ فرد کی بہتری کا خیال بھی ساتھ ہی ابھرتا ہے۔ یہ ہو نہیں سکتا کہ افراد کی حالت گری ہوئی رہے اور سماج بہتر کہلائے۔ سماج کو بہتر بنانے کی جد و جہد فرد کی آزاد نشو و نما اور ترقی ہی کے لیے ہوتی ہے۔ اس میں یہ بات بھی مضمر ہے کہ فرد کی آزادی ایک انصاف پرور معاشرے کی تشکیل کے بغیر برقرار نہیں رہ سکتی ، بلکہ وجود ہی میں نہیں آ سکتی۔ آج پاکستان میں کوئی ایسا ادیب نہیں ہوگا جو اپنے معاشرے کی بہتری کا خواہاں نہ ہو اور اس مقصد کے لیے اپنے طریقے سے عمل پیرا نہ ہو۔ لیکن یہ یاد رہے کہ ادیب کا کام دھڑے بندی اور افترا پردازی نہیں ، سستے نعرے لگانا اور گالی گلوچ پہ اتر آنا نہیں ، ادیب کا کام لکھنا ہے۔ یہی اس کی سب سے بڑی ریاضت ہے۔ لیکن ذہنی آزادی کے بغیر یہ کام سرانجام نہیں پا سکتا۔

اس دور میں ذہنی آزادی پر حملے دو طرف سے ہو رہے ہیں۔ حکومت کے احتساب کا خوف تو ہے ہی۔ وہ جس خیال پر چاہے پابندی لگا دے۔ اس کے ساتھ ہی پاکستان میں تین چار افراد نے با اثر ذرائع اظہار پر مکمل تملیک اور اجارہ داری قائم کر رکھی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ اس خیال کو ، جسے ان کی خوشنودی حاصل نہیں ، اظہار کا موقع نہیں ملتا۔ بالفرض محال اگر کسی طریقے سے ایک دبی سی آواز

اٹھائی بھی جائے تو یہ ان کے ڈھنڈورے کے شور میں سنائی نہ دے سکے گی اور دب کر رہ جائے گی ۔ یہ حملے کی منفی نوعیت ہے ۔

اب براہِ راست ذہنی آزادی پر حملہ ایک اور طرف سے ہو رہا ہے ۔ اس گروہ کے افراد دہائی تو عقلیت اور سائنسی تجزیے کی دیتے ہیں لیکن اپنا dogma منوانے پر اس قدر مصر ہیں کہ اس سے ہٹ کر کسی کو سوچنے یا کہنے نہیں دیتے ۔ یہ لوگ انسانی فکر پر پہرہ بٹھا کر انسانوں کو بھیڑ بکریوں کی طرح ہانکنا چاہتے ہیں ۔ بحث و تمحیص کے یہ قائل نہیں ، دلیلیں ان کے کام کی نہیں ، دشنام طرازی ان کا شیوہ ہے لیکن آزادیِ تحریر و تقریر کے لیے سب سے زیادہ شور و غوغا انہیں کی طرف سے بلند ہوتا ہے ۔ یہ آزادی اپنے لیے مانگتے ہیں ، دوسروں کے لیے نہیں ۔ اور اپنے لیے بھی یہ آزادی صرف جھوٹ اور افتراپھیلانے کی آزادی ہے ۔ پاکستان میں ذہنی آزادی کے یہ دشمن Regimentation کا جواز ہمیشہ یک جہتی اور تنظیم کہہ کر پیش کرتے ہیں ۔ سوچنے کے تمام فرائض یہ کسی روپوش ، مافوق‌البشر ہستی کے سپرد کرتے ہیں ۔ وہ جو صراطِ مستقیم تجویز فرماتے ہیں اسی راہ پر سب کو ہونا پڑتا ہے ۔ عقلیت کا یہاں گزر نہیں ۔ چوں و چرا کی بالکل گنجائش نہیں ۔کسی نے سرِ مُو اختلاف کیا نہیں کہ فوراً خود پسندی ، انحطاط پرستی ، زوال پسندی ، رجعت پسندی — غرض ہر طرح کے لیبل لگ گئے ۔ یہ الفاظ طوطے مینا کی طرح رٹے جاتے ہیں ۔ لیکن محض ان الفاظ کا رٹنا نہ دوسروں کو انحطاط پرست اور زوال پسند بناتا ہے نہ انہیں ترقی کی منازل پر پہنچاتا ہے ۔ اصلی بحث سے توجہ ہٹانے اور اپنی علمی بے مائگی کو چھپانے کے لیے ان الفاظ کا نقاب اوڑھ لیا جاتا ہے ۔

یہ بڑی قابلِ افسوس بات ہے کہ ذہنی آزادی کے سب سے بڑے شعوری دشمن وہی ہیں جن کے لیے آزادی سب سے زیادہ معنی رکھتی ہے ۔ پبلک ان باتوں پر اثر انداز نہیں ہوتی ۔ براہِ راست شعوری حملہ تو ادیبوں ہی کی طرف سے ہو رہا ہے ۔

مصیبت تو یہ ہے کہ ایک خاص قسم کے احتساب کے حق میں

اور ذہنی آزادی کے خلاف جو دلیلیں پیش کی جاتی ہیں ان میں سرے سے یہ سمجھا ہی نہیں جاتا کہ ادب کیا ہے اور کیسے پیدا ہوتا ہے ؟ وہ ادیب کو ایک طرف یا تو صرف تفریح نگار سمجھتے ہیں یا دوسری طرف محض پرچارک ۔ جو کسی سیاسی پارٹی کی ہر آن بدلتی ہوئی پالیسی کے مطابق اپنی تحریریں بدل سکے ۔

''جبر'' ادب پیدا نہیں کر سکتا ۔ جب تک ادیب بے ساختگی سے، آزادی سے نہیں لکھتا ادبی تخلیق ناممکن ہے ۔ ادبی تخلیق کو ذہنی ایمانداری سے الگ نہیں کیا جا سکتا ۔ '' تخیل'' قید میں بارآور نہیں ہو سکتا ۔ جب ذہنی آزادی فنا ہو جاتی ہے ادب مر جاتا ہے ۔

اب جہاں ذہنی آزادی کی بات آئی تنگ نظری میں فوراً یہ تصور کر لیا جائے گا کہ اینگلو امریکن بلاک کے پلڑے میں وزن ڈالا جا رہا ہے ۔ اس لیے میں یہاں یہ واضح کردوں کہ یہاں ادب کی بات ہو رہی ہے خواہ وہ پرولتاری ادب کے علمبردار ہوں یا دوسری طرف وہ جو آج یہ مطالبہ کر رہے ہیں کہ ادب ڈیموکریسی کے نام پر سیاسی بنایا جائے ۔ دونوں میں وہی بات مشترک ہے ۔ اور یہاں ، پاکستان میں بھی ، ان سب پر یہ منطبق ہو سکتا ہے جو ادب کو ایک خاص ڈگر پر چلانا چاہتے ہیں کہ ان کی ضابطہ پرستی سے ادب محض سیاست یا کسی خاص نظریے (ideology) یا اس سے بھی تنگ حدود میں ایک پارٹی لائن کا محکوم بن کر رہ جائے ۔ ادیب کو مجبور نہیں کیا جا سکتا ۔ اس پر سیاسی قوانین نافذ کرنا سیاسی مقصد کے لیے اس کی تخلیق کا گلا گھونٹنا ہے ۔

جو ادیب ادب کو بالکل سیاست سے ہم آہنگ کرنے کے اصول کو مانتا ہے اور اپنی تحریروں میں اس پر عمل پیرا ہونے کی کوشش کرتا ہے اسے گویا سیاسی پروگراموں سے زندگی کو لینا پڑتا ہے ۔ پہلے سیاست کو دیکھنا پڑتا ہے زندگی کو بعد میں ، یہاں تک کہ اس کے لیے انسانوں کے درمیان معاشرتی ، انسانی تعلقات بھی ایک نئے بنائے نظریے کے مقابلے میں ثانوی حیثیت ہی رکھتے ہیں ۔

ادب کا تعلق زندگی سے ہے ۔ سیاست زندگی کا صرف ایک جزو ہے ۔ زندگی کے ایک شعبے کی حیثیت سے ادب میں سیاست کا بھی گزر ضرور ہے ۔ یہاں ادب کو سیاسی نہ بنانے سے میرا مطلب صرف یہ ہے کہ ادب محض کسی ideology کا آئینہ یا کسی سیاسی پارٹی کا آلۂ کار بن کر نہ رہ جائے ۔ یہ بھی نہیں کہ ادب کا سیاست سے کوئی واسطہ ھی نہیں ۔

یہ عجیب و غریب اور احمقانہ سی بات ہو گی اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ اس موجودہ دور میں ، جب دنیا تہ و بالا ہو رہی ہے ، ادب کسی گوشے میں چھپ کر پناہ لے سکے گا ۔ آج ادب گوشۂ فراغت میں پناہ نہیں لے سکتا ۔ اہم معاشرتی اور سیاسی مسئلوں سے گریز ناممکن ہے ۔ ایک ادیب کے لیے سماجی اور سیاسی شعور لازمی ہے ۔ موجودہ دور میں ایک بڑا اہم مسئلہ ادیب کے سامنے یہ ہے کہ اس کا اپنے معاشرے سے کیا رشتہ ہے ؟ خصوصیت سے ان تحریکات سے اس کا کیا رشتہ ہے جو موجودہ نظام کو بدلنا چاہتی ہیں ؟ ادیب کا سماجی اور سیاسی شعور اس وقت بیدار ہے لیکن اس کے باوجود وہ ایک ادیب ، ایک دانشور کی حیثیت سے اپنے آپ کو سیاست میں اس طرح ضم نہیں کر سکتا جیسے کہ خالص سیاسی پارٹیوں کے ممبر کر سکتے ہیں ۔ فنکار کی آزاد اظہار کی خواہش اور سیاسی پارٹیوں کا محکوم بنا دینے والا جبر اور احتساب ! — ٹریجڈی اسی تضاد کی ہے ۔

فنون لطیفہ کی ہر صنف میں فنی کارناموں کی تخلیق کرنے والے عموماً غیر معمولی قابلیت کے افراد ھی ہوتے ہیں ۔ ان کی تخلیقات پر اپنے معاشرتی اور سیاسی ماحول کا اثر ضرور پڑتا ہے ۔ پھر بھی یہ ایک انفرادی ذہن کی پیداوار ہوتی ہیں اور اصل تخلیق ایک فرد کے ذہن میں نازک ، نفسیاتی عمل کا نتیجہ ہوتی ہے ۔ آپ ایک ادیب کو قید میں ڈال دیجیے ، جسمانی طور پر قید ہونے پر بھی وہ لکھ سکے گا ۔ (بلکہ کئی ادیبوں اور بڑے آدمیوں نے کتابیں نظر بندی کے دوران میں لکھی ہیں) لیکن اس کی فکر پر پہرہ بٹھا دیجیے ، اس کے ذہن کو ایک بیرونی احتساب کے ماتحت کر دیجیے اور اسے مقررہ حد بندیوں میں جکڑ دیجیے

کہ '' یہ لکھنا چاہیے ، اس پر لکھنا چاہیے ، یوں لکھنا چاہیے '' تو وہ یا تو ایک لفظ بھی لکھ نہیں سکے گا یا مجبوراً ہدایت کے مطابق لکھے گا بھی تو بے روح چیزیں لکھے گا کسی جاندار فنی کارنامے کی تخلیق نہیں کر سکے گا ۔ یہی وجہ ہے کہ Totalitarian ملکوں میں اور جہاں ڈکٹیٹر اور حکومتیں فنکار اور ادیب کو ایک سیاسی سنسر شپ کے ماتحت رکھنا چاہتی ہیں فن پنپ نہیں سکتا یا اس میں انحطاط اور پستی آ جاتی ہے ۔

نپولین نے اپنے دورانِ حکومت میں فرانس میں سرکاری ادب نافذ کرنے کی کوشش کی تھی ۔ اس نے لکھا : '' میرا ارادہ فن اور ادب کی راہ ایسے موضوعوں کی طرف موڑنا ہے جو ان پچھلے پندرہ سالوں (یعنی اپنے دور) کے واقعات کی یادگار ہمیشہ کے لیے قائم رکھ سکیں ۔'' اور اس دور میں بہت پست درجے کے اوپرا بنے ۔ ادب کا بھی یہی حال تھا کیونکہ ادیب اور فن کار کو کچھ کرنے کا حکم دیا جاتا تھا اور اسے احکام کے مطابق کام کرنا پڑتا تھا ۔ ایک ہی سال بعد نپولین نے خود ہی اعتراف کیا کہ اس کے سرکاری اوپرا نے ادب اور فن کے معیار کو نیچے گرا دیا ہے ۔ آخر نپولین اچھا ادبی ذوق رکھتا تھا ، وہ خود ہی اپنے اس اوفیشل ادب کو تحقیر کی نظر سے دیکھنے پر مجبور ہو گیا ۔ سینٹ ہیلینا میں اپنے آخری دنوں میں اس نے پھر راسین کی طرف رجوع کیا ، ہومر کی طرف رجوع کیا لیکن اس ادب کی ایک چیز بھی نہیں پڑھی جو اس کے اپنے عہد کی یادگار قائم رکھنے کے لیے اس نے خود ہی لکھوایا تھا ۔ ادب کے متعلق اس رویے کی ناکامی کی اس سے زیادہ واضح مثال اور کیا ہو سکتی ہے ؟

ہٹلر نے ادب اور فن کے لیے ایک قومی معیار بنایا اور اس dogma کی تبلیغ کی : '' ادب کی جڑیں قوم میں پیوست ہوتی ہیں ۔ آرٹ تہذیب و تمدن کا زیور نہیں آرٹ قومیت کا امتحان اور ثبوت ہے ۔ فن کار کو کسی زمانے یا وقت کی یادگار قائم نہیں کرنا چاہیے بلکہ اپنی قوم کی یادگار ۔ ہم ایسے فن کاروں کو ڈھونڈ نکالیں گے اور ان کی حوصلہ افزائی

کریں گے جو جرمن ریاست پر جرمن نسل کی کاچری مہر ثبت کریں گے ۔'' ہٹلر نے سارے ملک میں ادیبوں اور ہر قسم کے فن کاروں کی نگرانی کرنے کے لیے ایک منظم جماعت قائم کر دی تاکہ اس پر نظر رکھیں کہ سارے فن کار اسی قومی معیار کے مد نظر انہیں اصولوں کے مطابق تخلیق کریں ۔ اس نگرانی میں گستاپو کی بھی مدد لی جاتی تھی ۔ اس رویے اور اس سلوک کا نتیجہ جتنا تباہ کن ہو سکتا تھا ہؤا ۔ نازی فن اگر سستا ، بھونڈا پروپیگنڈا نہ بن گیا تو پھیکا ، بے جان اور مردہ رہا ۔ جس وقت وحشیانہ نہ تھا اس وقت کھوکھلی ، سستی جذباتیت یا گندگی کا حامل رہا ۔

نازی فن کی طرح اطالوی '' فسطائی فن '' کی بھی وہی حالت تھی ۔ Totalitarian ریاستوں میں سارے عناصر پر ایک مرکزی تسلط ہوتا ہے ، یہاں تک کہ جمالیاتی قدریں اور فن اور ادب بھی اسی تسلط اور سرکاری محاسبے میں جکڑے جاتے ہیں ۔ روس میں بھی یہی صورت حال پیش آ رہی ہے ۔ ایسے لوگوں کے لیے بھی ، جنھیں روس سے لگاؤ ہے اور جو اس کے معاشی نظام کو یقیناً ایک بہتر نظام مانتے ہیں ، روس میں شخصی ، انفرادی آزادی پر پابندی بڑی مایوس کن ثابت ہوئی ہے ۔

آندرے ژید لکھتے ہیں : '' سوویت یونین جانے سے پہلے میں نے اپنے آپ سے یہ سوال پوچھا : ' میرا اس پر یقین ہے کہ ایک ادیب کی قدر و قیمت کا انقلابی جذبے یا انحراف کے جذبے سے بڑا گہرا تعلق ہے ۔ ہر بڑے ادیب میں یہ جذبہ موجود تھا ۔ ایک بڑا ادیب ہمیشہ Non-Conformist ہوتا ہے ۔ وہ بہاؤ کے خلاف جاتا ہے ۔ کہیں روسی ادب اس حقیقت کو جھٹلا تو نہیں دے گا ؟ نگاہیں بے تابی سے سوویت یونین کی طرف اٹھتی ہیں ۔ کیا انقلاب کی کامرانی فن کاروں کو رو کے ساتھ بہا دے گی ؟ اور اس وقت کیا ہوگا جب نئی ریاست فن کار کے انحراف کا حق چھین لے گی ؟ جب تک جد و جہد جاری رہے گی آرٹسٹ اس جد و جہد کو اپنے فن میں سموئے گا ، اس جد و جہد میں اور اس کی کامرانی میں خود حصہ لے گا لیکن اس کے بعد ؟ ' ''

گورکی کی تدفین کے موقعے پر تقریر کرتے ہوئے بھی ژید نے یہی اندیشہ ظاہر کیا تھا : ''گورکی بڑا ادیب تھا ، گورکی جد و جہد کا مظہر تھا - کیا گورکی کے بعد ایسا ادب روس میں پیدا ہوگا ؟ ''

ژید کا اندیشہ بالکل درست ثابت ہؤا - فن‌کار Conformity کی رَو کے ساتھ بہہ گئے - یہی نہیں ، Conformity سرکاری طور پر نافذ کر دی گئی - ادیب کے لیے ایک راستہ مقرر کر دیا گیا جس سے وہ ذرا بھی ہٹ کر چل نہیں سکتا ، سرِ مُو انحراف نہیں کر سکتا -

روس میں فن کاروں اور ادیبوں کے لیے جو حد بندیاں اور پابندیاں ہیں ان کی مستند مثالیں مل سکتی ہیں -

والڈارف امن کانفرنس میں '' بولٹیکس '' کے ایڈیٹر ڈوائٹ میکڈنالڈ (جو Leftist ہیں اور سرمایہ دارانہ نظام کے سخت مخالف ہیں) نے روسی مندوبین کے لیڈر فدائف سے پوچھا : '' ایک امن کانفرنس میں روسی ادب کے نمائندے کی حیثیت سے ایک سرکاری رکن کو کیوں بھیجا گیا ؟ کسی بین‌الاقوامی مقبولیت رکھنے والے ادیب کو کیوں نہیں بھیجا گیا ؟ مثلاً : بورس پیاسٹر ناک ، آئزک بیبل ، ایوان کٹایف ، اینا اکسمیتوا ، بورس پلنیاک ، مائیکل زوشنکو — یہ سب ادیب کس حال میں ہیں ؟ قید میں ہیں یا آزاد ہیں ؟ ''

فدائف نے ان میں سے صرف دو کے متعلق بتایا : پیاسٹرناک شیکسپیر کے ترجمے میں مصروف ہیں ، مائیکل زوشنکو نے ۱۹۴۷ء میں ایک ناول شایع کیا -

لیکن ۱۹۴۷ء میں مائیکل زوشنکو کو پوری طرح صاف کر دیا گیا تھا - اس سے پہلے ۱۹۴۳ء میں جب زوشنکو کا ناول The Sun Rises چھپا اس پر بڑا ہنگامہ ہؤا - یہ ناول کتابی صورت میں شایع نہیں ہؤا تھا - اس کے حصے روسی رسالے '' اکتوبر '' میں چھپتے رہے تھے اور اس کے آخری حصوں کے چھپنے کی نوبت ہی نہ آئی - زوشنکو سوویت یونین کے باہر شاید سب سے مقبول ادیب ہے - اس کی مزاح کی چاشنی لیے ہوئے روزمرہ کی چھوٹی موٹی سادہ کہانیوں نے اسے بڑا مقبول بنا

دیا ہے ۔ اس کے اس عتاب زدہ ناول میں بھی ایسے ہی کئی چھوٹے چھوٹے آٹوبیا گرافک واقعات جمع ہیں ۔ اپنے ناول Youth Restored کے بعد زوشنکو نے انسانی نفسیات میں ایک اور وسیع تر تجربہ کرنا چاہا تھا اور یہ بتانے کی کوشش کی تھی کہ کس طرح اس نے اس کا کھوج لگایا کہ مایوسیاں کیسے پیدا ہوتی ہیں اور کس طرح ان مایوسیوں کو دور کر کے اس نے مسرت پائی ؟ اس مقصد کے لیے زوشنکو نے اپنی زندگی کے مختلف ادوار : بچپن ، نوجوانی ، جوانی وغیرہ کے واقعات لیے ہیں ۔ بات صرف اتنی سی تھی کہ یہ ذرا انفرادی اور داخلی قسم کی چیز تھی ۔ لیکن اس ناول کو بڑا مہلک اور خطرناک قرار دیا گیا ۔ سرکاری قسم کے نقادوں نے سخت سے سخت تنقیدیں کیں ۔ ادیبوں کی انجمن کی پریسیڈیم میں اس پر زور شور سے بحث ہوئی ، اس پر بیسیوں الزام لگائے گئے ۔ اس انجمن کے سکریٹری فدائف نے (امن کانفرنسوں میں روسی مندوبین کے رہنما یہی فدائف ہیں) افسوس ظاہر کیا کہ اس ناول کو چھپنے سے پہلے ہی زیر بحث کیوں نہیں لایا گیا اور ایسی خطرناک اور مہلک چیز کو صفحۂ قرطاس پر نمودار ہونے ہی کیوں دیا گیا ؟ پھر پریسیڈیم کے سامنے ان ایڈیٹروں کی پیشی ہوئی جنھوں نے اس ناول کے حصے چھاپے تھے ۔ اس بجلی اور رعد کے طوفان میں زوشنکو نے ماسکو سے بھاگ کر لینن گراڈ میں پناہ لی ۔ ماسکو فن کاروں کا صنائی گھر ہے ۔ لینن گراڈ میں ادب کے لیے ذرا کھلا ماحول تھا ۔ لیکن پھر ۱۹۴۷ء میں لینن گراڈ کے ادبی حلقوں کو سخت تنبیہہ کی گئی کہ انھوں نے زوشنکو اور اینا اکسمیتوا جیسے ذات باہر ادیبوں کو کیسے پناہ دی ؟ اس کے بعد زوشنکو کی ادبی زندگی کا کیا ہؤا ؟ یہ تو کامریڈ فدایف بھی نہیں بتا سکے ۔ بہرحال ''جب سورج نکلتا ہے'' کے بعد زوشنکو کے سے معروف اور مقبول ادیب کا سورج ڈوب گیا ۔

مشہور روسی ناول نگار کانسٹنٹائن فیدن نے ، جنھیں گورکی کا ساتھ میسر تھا ، ایک کتاب لکھنی شروع کی تھی : '' گورکی ہم میں '' ۔ یہ گورکی کی قلمی تصویر ہونے کے ساتھ اس زمانے کی ادبی

یاد داشت بھی تھی ۔ اس کتاب کو فیدن نے تین حصوں میں پلان کیا تھا ۔ پہلے حصے میں اپنی گورکی سے پہچان اور ۲۱-۱۹۲۰ء میں گورکی سے ملاقاتوں کا ذکر ؛ دوسرے حصے میں ۲۸-۱۹۲۳ء تک گورکی اور فیدن کی خط وکتابت اور ۱۹۲۸ء میں گورکی کی روس کو واپسی ؛ اور تیسرا حصہ گورکی نے اپنی موت (۱۹۳۶ء) تک سوویت یونین میں جو کام کیا اس کے متعلق تھا ۔ پہلے دو حصے شایع ہوئے اور دوسرے حصے پر جو کچھ بیتی اس کے بعد تو اس تیسرے حصے کے منظر عام پر آنے کا کوئی امکان نظر نہیں آتا ۔ اس طرح ایک اہم تخلیق کو تکمیل پانے سے پہلے ہی درمیان میں گھونٹ دیا گیا ۔ پہلے حصے کے بارے میں فیدن کو پریسیدیم کی طرف سے بھی تعریفی خطوط موصول ہوئے تھے : '' آپ کی تازہ کتاب گورکی کے متعلق لکھی گئی بہترین کتابوں میں سے ہے ۔'' یہ ۱۹۴۳ء کی بات تھی ۔ جونہی اس کا دوسرا حصہ چھپا منظر اچانک بدل گیا ۔ '' پانظفون '' نے اپنی بندوقیں تان لیں اور '' پراودا '' اور ''لٹریچر اینڈ آرٹ'' میں اس کے خلاف مضامین نکلنے لگے اور حسب معمول پریسیدیم (ادیبوں کی اس انجمن کی شاخیں پورے روس میں پھیلی ہوئی ہیں) میں زور دار بحث ہوئی ۔ فیدن کا قصور صرف یہ تھا کہ اس نے بعض انقلاب سے پہلے کے ادیبوں کا ذرا تفصیلی ذکر کر دیا تھا ۔ الیکسی رمیذوف ، فیوڈر سلوگب اور والینسکی انقلاب سے پہلے کے دور میں کافی پایہ کے ادیب تھے ۔ ایک ادبی یاد داشت میں ظاہر ہے اس دور کے بڑے ادیبوں کا ذکر بالکل فطری بلکہ لازمی تھا ، لیکن یہ جرم قرار پایا کیونکہ یہ بیار ، زوال پسند gentry سے تعلق رکھنے والے ادیب تھے اور پھرفیدن کا معروضیت اور سمجھوتے کا رویہ مجرمانہ تھا ۔ دوسری بات یہ تھی کہ فیدن نے کچھ دیر کے لیے سیاست کو بھلا کر اسے ذرا خالص ادبی چیز بنا دیا تھا ۔ اس دور میں سیاست کو کیسے چھوڑا جا سکتا تھا ؟ ایک نقاد نے کہا: '' فیدن کی کتاب گویا اس زوال پذیر ادب کا دفاع پیش کرتی ہے جو اچھے اور برے میں تمیز نہیں کر سکتا اور مظاہرات کو بڑی خاموشی

سے ، معروضیت سے جانچتا ہے - ایک کرانیکل کی طرح ! سیاست سے دور کوئی کیسے رہ سکتا ہے ؟ یہ رویہ آخر ہمیں کہاں لے جائے گا ؟ '' ڈیمیٹروف نے لکھا : '' فیدن کی کتاب ' سوچنے والے ' آرٹسٹ کی جانی بوجھی حمایت ہے - غیر سیاسی فن کی حمایت ہے -'' یہاں یہ ملاحظہ کیجیے کہ کس طرح بالکل ایک سی رائیں ہیں -

خیر یہ تو ایک ادبی یادداشت کی بات ہوئی - ادب کی تاریخ سے قابلِ ذکر نام نکال دینا اور اسے مسخ کرنا بھی ایمانداری سے دور کی بات ہے لیکن یہاں تو واقعاتی تاریخ کو مسخ کرنے اور مصلحت پر تاریخی حقیقت کو قربان کرنے سے بھی گریز نہیں کیا جاتا - بڑے بڑے تاریخی واقعات ، جیسے یوکرین کے قحط (جس میں تیس لاکھ مرے اور جس پر پندرہ سال تک پردہ ڈالا گیا) اور پولینڈ میں روس کی خارجی پالیسی وغیرہ پر غلط بیانیوں کی دھند اس طرح چھائی ہوئی ہے کہ سچی ، تاریخی حقیقت کا کھوج لگانا مشکل ہو جاتا ہے - جارج آرول ایک اور مثال دیتے ہیں کہ ان کے پاس ۱۹۱۸ء کا میکسم لٹونیاف کا لکھا ہؤا روسی انقلاب کے بارے میں ایک بڑا نادر پمفلٹ ہے - اس میں سٹالن کا نام تک نہیں اور ٹروٹسکی کی بے انتہا تعریف کی گئی ہے - اس کے ساتھ زینوبف اور کامی نیف وغیرہ (یہ دونوں ماسکو ٹرائیلز میں قتل کیے گئے) کی کارگزاریوں کو بھی سراہا گیا ہے - اس پمفلٹ کے بارے میں ایک واقعی سمجھ دار اور ایماندار کمیونسٹ کا رویہ کیا ہوگا؟ زیادہ سے زیادہ بہتر صورت میں یہ کہ یہ بیہودہ دستاویز ہے اسے روک لینا چاہیے - یا اگر کسی وجہ سے اس پمفلٹ کو شایع کرنا ہو اور اس بدلی ہوئی صورت میں کہ ٹروٹسکی کی تعریف کی جگہ تنقیص لکھ دی جائے اور سٹالن کا نام نمایاں طور پر اس پمفلٹ میں داخل کر دیا جائے تو کوئی بھی کمیونسٹ ، جو پارٹی کا وفادار ہے ، اسے بغیر کسی احتجاج کے قبول کر لے گا - تاریخی دستاویزوں میں اس طرح کی یا اور اس سے بڑی جلسازیاں بے دریغ کی گئی ہیں -

ایک روشن خیال اور بے تعصب مؤرخ اس پر یقین رکھتا ہے کہ

ماضی کو بدلا نہیں جا سکتا اور سچی تاریخ بہت قیمتی ہے ۔ لیکن Totalitarian نظریہ تاریخ کے متعلق یہ ہے کہ تاریخ تخلیق کی جاتی ہے ۔ Totalitarian ریاست ایک طرح کی تھیوکرسی ہے ۔ اور اپنا اقتدار قائم رکھنے کے لیے اپنے متعلق لوگوں کے ذہن میں یہ بات بٹھانی پڑتی ہے کہ ہم سے کوئی غلطی سرزد نہیں ہو سکتی ۔ اس لیے پچھلے واقعات یہ ظاہر کرنے کے لیے بدلتے رہنے پڑتے ہیں کہ فلاں غلطی سرے سے سرزد ہی نہیں ہوئی اور فلاں کامیابی یقینی طور پر ہوئی ۔

دوسری جنگ کے دنوں میں جو روسی ادیب پمفلٹ نگاری اور جرنلزم کی طرف متوجہ ہو گئے تھے ان میں سب سے پیش پیش اھلیا اھرن برگ تھے ۔ جرمنوں کے خلاف نفرت اور حقارت کا جذبہ پیدا کرنے کے لیے اھرن برگ بڑے جوش و خروش سے لکھتے چلے جا رہے تھے کہ اچانک ۱۹۴۵ء میں ''پراودا'' میں ایک مقالہ نمودار ہؤا : '' کامریڈ اھرن برگ کی مبالغہ آمیزی ۔ جرمنوں میں اچھے بھی ہیں اور برے بھی ۔'' اھرن برگ نے یہ دیکھ کر اپنا قلم روک لیا ۔ یہ اس لیے تھا کہ جنگ اب ایسے مرحلے پر پہنچ گئی تھی کہ اب جرمنوں کے خلاف نفرت پیدا کرنے کی ضرورت باقی نہیں رہی تھی ۔ سوویت فوجیں جرمنی میں داخل ہو رہی تھیں اور اس لیے روس کو اب جرمنی کے معاملے میں ذرا الگ پالیسی اختیار کرنی تھی ۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ادیب کو سیاسی حکمت عملی کی تبدیلیوں کے ساتھ اپنے قلم کو بھی موڑنا پڑتا ہے اور غلط بیانی سے بھی کام لینا پڑتا ہے ۔

الیکسی ٹالسٹائی کا ناول ''روڈ ٹو کیالواری''، جس کے لکھنے میں اکیس سال صرف ہوئے اور جو میری نظر میں موجودہ روسی ادب کا اعلیٰ ترین شاہکار ہے اور شولوخوف کے ''اور ڈان بہتا رہا'' کا پایہ بھی بہرحال جس سے کمتر ہی ہے ، بھی سیاسی قسم کی تنقید سے بچ نہ سکا ۔ ادیبوں کی انجمن کے سکریٹری فدایف کو اس میں تاریخ بنانے والے ہیرو نظر نہیں آئے ۔

کئی دفعہ ایسا بھی ہؤا کہ کوئی کتاب چھپ کر روسی عوام

میں بہت مقبول ہونے پر بھی منظر عام سے ہٹا لی گئی ہے ۔

دوسری جنگ کے بعد جب ذرا کچھ ڈھیل دی گئی تھی (احتساب اب پھر سخت ہو گیا ہے) اس وقت جو آوازیں اٹھتی نظر آئیں ان سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ روسی ادیب اور ان سرکاری قسم کے نقادوں کے علاوہ دوسرے نقاد صورت حال سے مطمئن نہیں ہیں ۔ وہ اس احتساب سے اور اس احتساب کے تحت اپنے ادب سے مطمئن نہیں ہیں ۔ ان میں ایک اضطراب سا نظر آتا ہے ۔ ویسلی گروسمین پوچھتے ہیں : ''کیا ہمارا موجودہ ادب ہمارے ماضی کے بڑے ادب کا وارث کہلانے کا مستحق ہے ؟ یہ دیکھ کر واقعی دکھ ہوتا ہے کہ ہمارے ادبی حلقے جلد بازی میں لکھی گئی سطحی چیزوں پر ہی مطمئن ہیں اور ان پر فخر بھی کرتے ہیں !'' ڈراماٹسٹ کے ۔ ٹرنیف لکھتے ہیں : '' سٹالن گراڈ پر کچھ نہیں تو دس سے زیادہ ڈرامے لکھے گئے مگر ان میں سے ایک بھی باقی نہ رہا ۔ وہ اس لیے معدوم ہو گئے کہ وہ اچھا ، مستند ادب نہیں تھا ۔ وہ فنی کارنامے نہیں تھے ۔'' پھر ٹرنیف آگے چل کر لکھتے ہیں : ''ہم روسی اب اتنے مضبوط اور طاقتور ہیں کہ آنکھیں بند کر لینے اور ہماری ناکامیوں اور کمزوریوں پر پردہ ڈالنے کی کوئی ضرورت نہیں اور ہم میں سے کسی گروہ یا افراد کی کمزوریوں اور برائیوں کو بے نقاب کرنے میں کوئی خطرہ نہیں ۔ سوویت ادب کو برائیوں پر جرأت سے ہنسنا چاہیے ۔''

جیراسیموا کے ناول Baider Gates کی ہیروئن یا اور کرداروں کو یوں نہیں یوں ہونا چاہیے کے اصول کے تحت تنقید کرتے ہوئے مکاروف نے اعتراض کیا کہ اس ناول کی ہیروئن کے کردار میں نامطابقت اور بے اصولی ہے ۔ اس پر Chetunova کا مناسب جواب تھا : '' اس کے کردار میں نامطابقت اور بے اصولی اس لیے ہے کہ وہ انسان ہے ، ایک نوجوان لڑکی ہے ۔''

ایک خاتون نقاد Motyleva نے ایک نوجوان طالب علم کی زبانی ادب کے بارے میں کچھ سنا تو انہوں نے حیران ہو کر لکھا

که " ہماری نئی نسل کو کیا ہوتا جا رہا ہے کہ ایسی رائیں اور ایسے خیالات ان کے دماغ میں سمانے لگے ہیں ؟ " وہ نوجوان طالب علم فن کار کی ذہنی آزادی کی بڑے جوش و خروش سے حمایت کر رہا تھا !

ایسے حالات میں معمولی یا درمیانے درجے کے لکھنے والے تو شاید آسانی سے اور اطمینان سے لکھ سکیں لیکن اگر کسی ادیب میں غیر معمولی قابلیت ہو ، جینئس کا شرارہ ہو ، اپج ہو تو وہ بالکل گھٹ کے رہ جائے گا ۔ ایسے ادیب کو ، جو ادب کو واقعی کچھ دینا چاہتا ہو ، عام ڈگر سے ہٹ کر کوئی نئی دریافت کر سکتا ہو ، کوئی گہری ، کوئی profound تخلیق کر سکتا ہو خاموش رہنے کے سوائے چارہ نہیں ۔ حسن کی تلاش ہیئت پرستی کا جرم بن جاتی ہے اور کسی بھی قسم کی اپج اور انفرادیت بورژوا برائی قرار پاتی ہے تو نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایسے معمولی لکھنے والے ، جن کی تحریروں میں پروپیگنڈا ، نعرہ بازی یا قصیدہ خوانی ہو معروف اور مقبول بنا دیے جاتے ہیں اور جس میں جوہر ہو وہ گمنام رہتا نہیں بلکہ بنا دیا جاتا ہے ؛ اصل موتی صدف میں چھپا پڑا رہ جاتا ہے ؛ خصوصیت سے ایسے فن کار جن کے فن میں گہرے ، اندرونی جذبات ، لطیف اور نازک احساسات ، روح کی گرمی اور وجدان کو زیادہ دخل ہو ۔ مثلاً : موسیقی دان ، مصور اور ادیبوں میں خصوصیت سے شاعر ایک ناگفتہ بہ یاسیت سے دو چار ہو جاتے ہیں ۔ جبھی تو ایک پیاسٹرناک ترجموں کی طرف لگ جاتا ہے ، جبھی تو ایک شوستا کووچ کے چہرے پر ٹریجڈی لکھی ہوتی ہے اور ایک میکافسکی خودکشی کر لیتا ہے ۔

پیاسٹرناک غیر معمولی صلاحیتوں کا شاعر ہے ۔ اس کی شاعری میں غنائیت ، موسیقی اور مصوری ہوتی ہے لیکن یہ ایسی خوبیاں ہیں جو وہاں اچھی نظر سے نہیں دیکھی جاتیں ۔ پھر اس کی شاعری زیادہ تر انفرادی اور حساس ہے اس لیے اب پیاسٹرناک نے ترجمے میں پناہ لے لی ہے ۔ اگر وہ حسن تخلیق نہ کر سکے تو کم از کم شیکسپیر کے حسین کارناموں کو اپنی زبان میں تو منتقل کر لے ۔

میکافسکی کے علاوہ جن شاعروں نے خودکشی کر لی ان میں یسینن اور باگرٹسکی کچھ کم پایہ کے شاعر نہیں تھے ، لیکن میکافسکی ان میں یکتا تھا اور جدید روس کا عظیم ترین شاعر مانا جاتا تھا ۔ وہ گویا انقلابی تحریک کا وجدان تھا ، صحیح معنوں میں انقلاب کا شاعر اعظم ۔ اور انقلاب کے فوراً بعد اس نے انقلاب کی فتح اور کامرانیوں کو بھی اسی قوت اور جوش اور ولولے کے ساتھ اپنی نظم میں زندہ کیا ۔ لیکن اس کے بعد اس کے قلم کی یہ قوت اور اس کا یہ وجدان کدھر گیا ؟ شاعر کے وجدان کے لیے ایک خاص راستہ مقرر کر دیا گیا ، اس کے تصور پر پہرہ بٹھا دیا گیا اور پارٹی لائن شاعری کا معیار قرار پائی ۔ میکافسکی جینئس تھا اور جینئس ایک ایسا درخت ہے جو کوئی نادر ، ان جانا پھل پیدا کرتا ہے — ہسپریڈس کے سونے کے سیب ۔ لیکن میکافسکی کو ایک سال بالکل ایک ہی سائز اور ایک ہی وضع کے آلوچے پیدا کرنے تھے ، چند سالوں بعد سیب اور آخر میں کھیرے ۔ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ وہ یہ سہہ نہ سکا ۔ تخلیق کے لمحات سکوت و سحر کے لمحات ہوتے ہیں جن میں فن‌کار ایک خواب کی سی کیفیت میں ان قوتوں سے ہم‌کلام ہوتا ہے جو عام سطح کے خیالات و احساسات سے بالاتر ہوتی ہیں ۔ یہ بات ایک سیاسی شخص کی سمجھ سے بالاتر ہے اور وہ فنکار پر برستا ہے ۔ اگر فنکار کو کسی پہلے سے طے کیے ہوئے پروگرام کے مطابق کسی طے شدہ نمونے پر لکھنا پڑے ، بلکہ اسے اس طرح لکھنے پر مجبور کیا جائے تو ایک حساس آرٹسٹ کس مپرسی کی حالت میں ہمت ہار بیٹھے گا اور انتہائی صورت میں میکافسکی کی طرح خودکشی کر لے گا ۔ خودکشی کرتے ہوئے میکافسکی نے یہ چھوٹی سی نظم چھوڑی :

As they say :
"The incident is closed."
Love boat
Smashed against more
I'm quits with life.
No need itemizing.
Mutual griefs,

Woes,
Offences,
Good luck and good-by. (ترجمہ : ایسٹ من)

کسی شرح کی ضرورت نہیں۔ یہاں محبت کا گزر تھا۔ لیکن تعجب تو اس پر ہوتا ہے کہ وہ mores بھی تھے ، وہ دوسرے حالات ، ساجی روایات جن سے اس کی محبت کا سفینہ ٹکرا کر پاش پاش ہو گیا۔ میکافسکی کو وہ ماحول نہ ملا جس میں وہ آزادی سے ، مسرت سے زندگی گزار سکتا۔ اسے وہ ماحول ملا جس میں اسے اس کرب سے کہنا پڑا :

But I mastered my impulse
And crushed underfoot
The throat of my songs.

یہ کتنا بڑا المیہ ہے کہ اس انقلاب کے شاعر کو سرمایہ دارانہ نظام کے کسی مایوس ، انفعالی بورژوا کی طرح اپنے ہاتھوں اپنی زندگی لینی پڑی ! انقلاب نے اس کے لیے ذہنی اعتاد اور اخلاق آزادی کا ماحول پیدا نہیں کیا تھا۔

انقلابِ فرانس کے موقعے پر ورڈزورتھ گا اٹھا تھا :

Bliss was it in that dawn to be alive
But to be young was the very heaven!

کیونکہ یہ سویرا آزادی ، مساوات اور اخوت کے زریں اصولوں کا پیامبر بن کر آیا تھا۔ دورانِ انقلاب میں جو قتل و خون ہؤا سو ہؤا ، جو زیادتیاں ہوئیں سو ہوئیں ، لیکن مابعد انقلاب جب ان اصولوں کو ٹھکرا کر ، ان آدرشوں کو پس پشت ڈال کر رجعتی قوتیں برسر اقتدار آگئیں اور آمریت کا ایک نیا دور شروع ہؤا تو ادیب بہت مایوس اور بدظن ہو گئے اور اپنی اخلاق حمایت انقلاب سے ہٹا لی۔ ورڈزورتھ کا انقلاب کے ساتھ پہلا جوش و خروش سردمہری میں بدل گیا۔

روسی انقلاب بھی ایک چمکیلی امید ، ایک روشن صبح بن کر آیا تھا۔ سب کی نگاہیں ادھر اٹھ گئی تھیں۔ اس وقت اس نظام کا صرف آئیڈیل ان کے سامنے تھا اور وہ بڑی سنجیدگی سے ، بڑے خلوص سے

سماجی انصاف کے لیے کام کرنے لگے ۔ بہت سے ادیب براہِ راست بائیں سیاسی پارٹیوں سے وابستہ بھی ہو گئے ۔ انگلستان میں سارا نیو رائٹنگ کا گروپ ادھر تھا ۔ جارج آرول ، سٹیفن سپنڈر ، آڈن ، ڈے لیوس ، کرسٹوفر اشروڈ ، کاڈول اور رالف فاکس نے سپین کی خانہ جنگی میں ری پبلیکن محاذ کا ساتھ دے کر اپنی جانیں بھی دے دیں ۔ اور ملکوں میں بھی یہی حال تھا ۔ لیکن آگے چل کر انہیں بڑی مایوسی کا سامنا کرنا پڑا ۔ روس میں حالات دن بدن جو صورت اختیار کر رہے تھے اس کی اب انہیں خبر ہونے لگی تھی ۔ انسانیت کے لیے جو خوش آئند خواب انہوں نے دیکھا تھا حقیقت اس سے بہت مختلف تھی ۔

مخلص اور ذہین ادیبوں نے بہت جلد یہ محسوس کر لیا کہ وہ سیاسی پارٹیوں میں رہ کر ادب کی راہ میں کچھ پا نہیں سکے ۔ سیاست اور سیاسی چال بازیوں کو ان کا ادبی مزاج قبول نہ کر سکا ۔ فن کار ہمیشہ سچائی کا جویا ہوتا ہے ۔ پارٹی پروپیگنڈا اور سیاسی مصلحتوں کے لیے جس طرح اکثر جھوٹ ، افترا اور distortion سے بے دریغ کام لیا جاتا ہے ایک سچے فن کار کی طبیعت اسے گوارا نہیں کر سکتی ۔ ہمیشہ سے لبرل ماحول میں پلے ہوئے ادیب ، جو ذہنی آزادی اور تحریر اور تقریر کی آزادی کو عزیز رکھتے ہیں ، ہمیشہ پارٹی لائن پر رہنے کے جبر کو برداشت نہ کر سکے ۔ پھر ان کی انفرادی معروضیت کو بالکل کچل کر ایک اٹل dogma پر اجتماعی ایمان لے آنا تھا ۔ ان سب باتوں نے ادیبوں کو سیاست سے متنفر کر دیا ۔ ژید نے Back From the U. S. S. R. (1939) میں کہا تھا کہ ہمیں روس کی بعض خامیوں کو دیکھ کر آدرش سے مایوس نہیں ہونا چاہیے اور جن باتوں کو روس میں دیکھ کر ہمیں افسوس ہوتا ہے انہیں آدرش سے منسوب نہیں کرنا چاہیے ۔ اور ژید نے ۱۹۳۳ء میں اس وقت بھی ، جب وہ سوویت روس کے مداح تھے ، کہا تھا : ”ہر چیز پست اور ذلیل بن جاتی ہے ، اعلیٰ ترین آدرش بھی ، جب سیاست گھس آتی ہے اور انہیں اپنے ہاتھ میں لے لیتی ہے ۔ اور پھر جب کوئی اسے تبدیلِ مذہب کہتا ہے تو ٹھیک ہی کہتا ہے ۔ بالکل کیتھولک مذہب کی طرح کمیونزم قبول

کرنے کے معنی ہیں کہ آدمی تجسس ، دریافت اور تحقیق کی آزادی سے دست بردار ہو جائے ، ایک dogma کا محکوم ہو جائے ، لکیر کا فقیر اور تقلید پرست بن جائے ۔''

سلونے اپنے آپ سے سوال کرتا ہے : '' کیا میرے لیے صرف پارٹی کی سچائی سچائی بن کر نہیں رہ گئی ہے ؟ اور انصاف پارٹی کا انصاف ؟ کیا پارٹی کی مصلحتوں نے میری اخلاق قدروں کو ، اخلاقی حس کو مردہ نہیں کر دیا ہے اور میں بھی انہیں بورژوا تعصبات نہیں سمجھنے لگا ہوں ؟ کیا میں ایک انحطاط پذیر چرچ سے اسی لیے بھاگا تھا کہ ایک اور سخت قید کی جکڑ بندیوں میں پھنس جاؤں اور پارٹی کی موقع پرستیوں کا ساتھ دوں ؟ میرے ولولے ، میرے وجدان کو کیا ہو گیا ہے ؟ سیاست کو ہر چیز سے پہلے ، روحانی ضرورتوں سے بھی پہلے رکھ کر کیا میں نے زندگی میں بہت کچھ نہیں کھو لیا ہے ؟ ''

بہت سے حساس ، مخلص فن کاروں نے اپنے آپ سے یہ سوال کیا ہو گا ، اس کشمکش سے دو چار ہوئے ہوں گے ، یہ محسوس کیا ہو گا کہ فن کار کا دائرۂ نظر زندگی کے متعلق سیاست داں سے کہیں وسیع تر ہے اور اس کا پیغام وسیع انسانیت کے لیے ہے ۔ تمام اچھے اچھے بڑے فن کار سیاسی پارٹیوں سے علیحدہ ہونے لگے ۔ لیکن پارٹیوں سے الگ ہونے کے بعد بھی وہ انقلابی ہی رہے ہیں ۔ ایک صحیح معنوں میں آزاد فن کار انقلابی طاقت کا نمائندہ ہے ۔ یہ سب فن کار اب بھی انسانیت کی بہبودی کے اور انسان کی آزادی کے لیے جدوجہد میں مصروف ہیں ، وہ انسانیت ہی کے لیے لکھ رہے ہیں ۔

سلونے نے اطالوی کمیونسٹ پارٹی سے علیحدہ ہونے کے بعد بھی جو کتابیں لکھی ہیں وہ بھی انسان کی آزادی کی جد و جہد میں کچھ کمتر کوششیں نہیں ہیں ۔ ژید کی کتابیں بڑی سے بڑی پیش کش ہیں جو ایک ادیب انسانیت کو دے سکتا ہے ۔ اپنی تازہ کتاب : '' تھی سی اس '' میں تو انہوں نے ایک انتہائی انمول اور حد درجہ ترقی پسند آئیڈیل پیش کیا ہے ، بلکہ یہ تو ایک طرح کی ترمیم شدہ '' سٹالن ازم ''

ہے ــ موجودہ اشتراکیت سے بھی آگے ایک منزل ــ اس ناول میں '' تھی سی اس '' جو شہر تخلیق کرتا ہے ــ ایتھنز ــ اس میں دولت کی برابر تقسیم ہوتی ہے ۔ مکمل معاشی انصاف ۔ طبقاتی تفریق مٹا دی جاتی ہے ۔ اگر سبقت کا کوئی معیار ہے تو وہ ذاتی قابلیت ہے ۔ '' تھی سی اس '' خود اپنی رعایا کے کسی بھی فرد کی طرح عام آدمی کی سی سیدھی سادی زندگی بسر کرتا ہے ۔ ملک میں ہر آدمی کو پوری شخصی آزادی میسر ہے ۔ ژید کے '' تھی سی اس '' کا سب سے بڑا کام مینا ٹور سے نبٹنا نہیں بلکہ ایک ایسے شہر کی تخلیق کرنا اور اس میں ایسا نظام قائم کرنا ہے جس سے لوگ زیادہ سے زیادہ مسرت پا سکیں اور سب بلا تفریق زیادہ اچھی طرح زندگی بسر کر سکیں ۔ آنے والی انسانیت کے لیے اس نے اپنا یہ کام چھوڑا ۔ '' تھی سی اس '' میں ژید نے ایک اور بڑا آئیڈیل پیش کیا ہے ۔ کسی فرد کی زندگی مکمل اسی وقت ہو سکتی ہے جب وہ ترغیبوں اور جسانی راحتوں کی بھول بھلیاں اور محض اپنے آپ کی قید سے باہر نکل کر اپنے فرائض پورے کرتا ہے اور انسانیت کی خدمت کرتا ہے ۔ ایک فرد کی مکمل زندگی وہ ہے کہ وہ اپنی انفرادی شخصیت کو بھی پوری طرح ابھارے اور اس کی ذات سے معاشرے کو بھی پورا پورا فائدہ پہنچے ۔ اور یوں ژید نے اجتماعی اور انفرادی زندگی کو ، جو گویا بالکل ہی مخالف اور متضاد نقطے سمجھے لیے گئے ہیں ، ملایا ہے ۔ یعنی سماجی ذمے داری کو کوئی بیرونی جبر کی وجہ سے اپنے آپ پر عائد نہ کرے بلکہ اسے خود اس کا احساس ہو ۔

'' تھی سی اس '' میں ژید کے یہ صرف چند جملے ہیں :

'' ساری برائیوں اور فسادوں کا منبع دولت کی غیر مساوی تقسیم ہے ۔''

'' میری سب سے بڑی طاقت ہے ترقی پر میرا یقین ۔ ایک نقطے کے بعد آدمی ٹھیر نہیں سکتا ، آگے ہی آگے بڑھ سکتا ہے ۔ ''

'' ہمارے سارے تصور انسانیت کی بہبودی کے لیے ہیں اور انسان اس سلسلے میں کبھی بھی حرفِ آخر نہیں کہہ سکتا ۔''

یا پھر ژاں پال سارتر نے Les Mouches میں انسانی آزادی کا

اور خود انسان کا جتنا سربلند اور قدآور تصور پیش کیا ہے نئےانسان کا اس سے بلندتر تصور اور کیا ہو سکتا ہے ؟

جیسے ہی یہ ادیب سیاسی پارٹیوں سے علیحدہ ہونے لگے تو پیشہور انقلابیوں اور پارٹی بازوں نے انہیں بدنام کرنا شروع کر دیا اور وہی سارے القابات اور پٹے پٹائے الزامات ، جو ہزاروں دفعہ دھرائے گئے ہیں اور بلا کسی امتیاز کے سارے ادیبوں پر لگائے جاتے ہیں ، ان کے ناموں کے ساتھ بھی لگا دیے گئے : رجعت پسند ، انحطاط پرست ، زوال پسند ، انفعالیت پسند ، بیمار ذہنیت رکھنے والے ، انسانیت کش ادب پیدا کرنے والے (یہ آخری لقب تو فن کار کے لیے کتنا موزوں اور مزےدار ہے !) ، بورژوا ماحول نے ان ادیبوں کو بیمار کر دیا ہے ، انہیں اپنے ذاتی اقتدار اور ذاتی منافعت سے کام ہے ، انہیں عوام کی مصیبتوں سے بالکل سروکار نہیں ، انہوں نے حقیقت سے منہ موڑ لیا ہے اور فراریت کی راہ اختیار کر رہے ہیں ، تصوف کی طرف مائل ہیں ، خود پسند ہیں ، فاشستوں سے ان کا گٹھ جوڑ ہے ، اچھا ہوُا کہ ہماری صفیں ان سے پاک ہو گئیں ۔ عموماً یوں ہوتا تھا کہ اچھے اچھے ادیبوں کے علیحدہ ہو جانے کے بعد چند معمولی یا کمتر درجے کے محرر فوراً موقع پا کر سامنے آ جاتے تھے تاکہ یہی پارٹی لائن کے محافظ کہلائیں اور اس بہانے ان سب اچھے ادیبوں کو بے نقط سنائیں ۔

آج پاکستان میں بعینہٖ یہی صورت پیش آ رہی ہے ۔ دو چار نووارد ، جن کی کوئی ادبی حیثیت نہیں ، ادب کے محتسب بن بیٹھے ہیں اور اچھے اچھے ادیبوں کو بے نقط سنا رہے ہیں اور جسے چاہیں اس پر مخصوص القاب اور لیبل چپکائے جاتے ہیں اور آڑ حسب معمول سیاست کی لی جاتی ہے ۔

پاکستان کے تقریباً سبھی اچھے اہل قلم کسی سیاسی پارٹی سے براہ راست تعلق نہیں رکھتے ۔ کم از کم انہوں نے اپنی ادبی حیثیت کو سیاسی مصلحتوں کا محکوم نہیں بنایا ۔ جب کرسٹوفر کاڈویل نے یہ نظریہ پیش کیا کہ ادیب اشتراکی تحریک سے پورے طور پر وابستہ

ہو کر اور اس کی عملی سیاست میں حصہ لے کر ہی اپنی ادبی تخلیقات کا معیار بڑھا سکتا ہے تو سٹیفن سپنڈر نے اس کے جواب میں کتنی اچھی بات کہی (واضح رہے کہ سپنڈر خود اس وقت اشتراکی تحریک سے ذہنی طور پر وابستہ تھے) کہ ادیبوں کو ان کے سیاسی نظریوں سے نہیں ان کے سماجی تجزیوں کی سچائی سے جانچنا چاہیے ۔ اگر چیخوف مزدوروں کی تحریک میں عملی طور پر شریک ہو جاتے تو شاید آج اپنی یہ چیزیں نہ چھوڑ جاتے ۔ چیخوف کی چیزیں اس لیے قیمتی ہیں کہ انہوں نے سچائی سے ، دکھ سے ، محبت سے ان لوگوں کی زندگی کا تجزیہ کیا ہے جن کے درمیان وہ رہے تھے ۔ اس کے برخلاف بسا اوقات جب اچھے اچھے ادیبوں نے اپنے آپ کو پوری طرح سیاست کے میدان میں آتار دیا تو وہ ادیب ہی نہ رہے سیاست دان بن گئے ۔

پاکستان میں یہ سیاست سیاست کی رٹ محض نعرہ بازی اور پٹی پٹائی باتوں کو بار بار دھرانا ہے ورنہ یہ ادیب ہمارے تازہ ، زندہ مسئلوں کو کیوں نہیں لیتے؟ مثلاً کشمیر کے متعلق ، کچھ اس کی عوامی جد و جہد کے حق میں آواز اٹھانے کی کسی میں جرأت کیوں نہیں؟ الحاق کے معاملے میں عوام سے استصواب رائے کے ترق پسند اور جمہوری مطالبے کا ساتھ کیوں نہیں دیا جاتا ؟ آج کشمیر میں ، یعنی کشمیر کے ڈوگرا حصے میں ، انسان کے ہاتھوں لایا ہؤا قحط پھیل رہا ہے ، کشمیری عوام بھوکے مر رہے ہیں ! اگر بنگال کا قحط ادیبوں کی توجہ کا مستحق تھا تو آج کشمیر کا قحط بھی ہے ! ہمارے ان ادیبوں کو ، جو سیاست کی دہائی دیتے ہیں ، کشمیر کے بارے میں کچھ بھی کہنے کی جرأت کیوں نہیں ؟ کیا صرف اس لیے کہ کسی سیاسی پارٹی کی ہدایت اس سلسلے میں واضح نہیں ؟ اور یہ محرر یقیناً یہاں عوامی جذبے سے ہٹے ہوئے ہیں ۔

بے جا و بے محل فتووں ، لیبلوں اور گالیوں سے قطع نظر پاکستان کے وہ سارے اچھے ادیب بھی ، جو کسی سیاسی پارٹی سے براہ راست تعلق نہیں رکھتے ، سب کے سب موجودہ سماجی نظام سے غیر مطمئن

ہیں ، اس میں تبدیلی اور ایک بہتر معاشرے کی ضرورت کو مانتے ہیں خواہ وہ ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری ہوں یا احمد علی ، ڈاکٹر تاثیر ہوں یا فیض احمد فیض ، عزیز احمد ہوں یا عسکری ، منٹو ہوں یا غلام عباس ، ممتاز مفتی ہوں یا وقار عظیم ، آفتاب احمد ہوں یا انتظار حسین ، قدرت اللہ شہاب ہوں یا محمود ہاشمی ۔

" جن اقدار کو ترقی دینے کے لیے ہم نے پاکستان بنایا ہے ان میں سے ایک معاشی انصاف اور مساوات بھی ہے ۔ ہمارے عوام کو پاکستان سے انتہائی عقیدت ہے مگر ابھی انہیں موقع نہیں ملا کہ اس عقیدت کو پوری طرح تعمیری مقاصد کے لیے استعمال کر سکیں ۔ اس کا بڑا سبب معاشی بے انصافی کا وجود ہے ۔ عوام کے سیاسی شعور کی تربیت ادیبوں ہی کا کام ہے ۔ قائداعظم کی وفات کے بعد یہ کام اور بھی ضروری ہو گیا ہے کیونکہ اب ہم اپنے سیاسی کاروبار کا انتظام کسی ایک آدمی کے سپرد نہیں کر سکتے ۔ اب تو ایک ایک بات پر عوامی رائے کی نگرانی ضروری ہے کیونکہ اب سیاسی فیصلوں میں عوامی رائے کا دخل بڑھ جائے گا ۔ اس لیے عوامی رائے کی مناسب تربیت ہی ہمارے لیے موت اور زندگی کا سوال بن گئی ہے ۔ اس تربیت میں اگر کوئی طبقہ خلوص ، بے غرضی اور معروضیت برت سکتا ہے تو وہ ادیبوں ہی کا ہے ۔

" اس کے بعد سوال آتا ہے شخصی آزادی کا ۔ مجھے تسلیم ہے کہ شخصی آزادی کے بغیر ایک اوسط درجے کا آدمی مزے سے زندگی گزار سکتا ہے ۔ مگر یہ تصور ان اقدار میں سے ہے جو انسانیت نے ارتقا کے بہت سے مراحل طے کرنے کے بعد حاصل کی ہیں ۔ کم سے کم مغربی اثرات کے ماتحت تربیت یافتہ ذہنوں کو تو یہ چیز اتنی ہی ضروری معلوم ہوتی ہے جتنی ہوا ۔ اس کے خلاف جتنی باتیں کہی جا سکتی ہیں ان سب کو تسلیم کر لینے کے بعد بھی یہ حقیقت باقی رہتی ہے کہ زیادہ سے زیادہ شخصی آزادی ایک مستحکم ، جاندار اور وسیع کلچر کی علامت ہے ۔ مگر آج کی دنیا میں اس آزادی کو بہت سے خطرات لاحق ہیں ، خصوصاً ایسے نظاموں میں جو زیادہ سے زیادہ معاشی انصاف کے حصول کا دعویٰ کرتے ہیں ۔ معاشی انصاف اتنی

ضروری چیز ہے کہ اگر اسے شخصی آزادی دے کر ہی حاصل کیا جا سکتا ہے تو میں اس کے لیے بھی تیار ہوں ۔ مجھے قطعاً اصرار نہیں کہ آزادی کو لازمی طور پر مقدس ہی سمجھا جائے۔'' یہ محمد حسن عسکری (ساقی : نومبر ۱۹۴۸ء) کے الفاظ ہیں ۔ لیکن معاشی انصاف اور شخصی آزادی ایسی نہیں ہیں کہ یہ دونوں ایک میان میں نہ سما سکیں ۔ معاشی انصاف کے ساتھ ساتھ شخصی آزادی کے سوال کو بھی بہرحال نظر انداز نہ ہونے دینا چاہیے ۔

آج ایک روشن خیال یساری ادیب کے لیے انتخاب سرمایہ داری اور اشتراکیت کے درمیان یقیناً نہیں ۔ زوال پذیر سرمایہ دارانہ نظام سے وہ کبھی کا ناطہ توڑ چکا ہے ۔ آج انتخاب دراصل اس نظام میں ، جو معاشی انصاف ، سیاسی جمہوریت اور شخصی آزادی کا ایک ساتھ حامل ہو اور اشتراکیت کی موجودہ بحرانی عملی صورت میں ہے ۔ نصب العین کا سوال ادیب کے سامنے بہت اہم ہے ، لیکن اس نصب العین کی خاطر جد و جہد میں صالح ذرائع کی اہمیت کا بھی وہ منکر نہیں ہو سکتا ۔ اس لیے کہ تشدد آمیز ذرائع کا اثر حصول یافتہ مقصد کا ایک جزو لاینفک بن کر چمٹا رہے گا ۔ مانا کہ کسی سیاسی گروہ کے سامنے مقصد اعلیٰ و ارفع ہے ، ادیب بھی اسی آدرش کا پرستار ہے اور اس آدرش کو عملی صورت میں دیکھنے کے لیے مضطرب ہے لیکن اس سیاسی گروہ کو کئی بار اپنے اصولوں سے انحراف کر کے سمجھوتہ بازی اور مصلحت پرستی سے بھی کام لینا پڑتا ہے ۔ ظاہر ہے کہ ادیب سیاسی کارکن کی ہر غلطی ، ہر آن بدلتی ہوئی حکمتِ عملی پر سچائی اور صداقت کو نچھاور نہیں کر سکتا ۔

کسی سیاسی پارٹی سے منسلک ہو جانے کے بعد یا اس کی حاشیہ برداری سے ادیبوں کو ایک پارٹی لائن کا محکوم ہو جانا پڑتا ہے ۔ اسی چیز کا انکشاف تھا جو ایشیا اور یورپ کے باشعور ادیبوں کو ایک پرولتاری انقلاب کی خاطر اپنے آپ کو سیاست سے وابستہ کر لینے اور سیاسی کارکنوں کے ساتھ کچھ دور چلنے پر ہؤا اور ان کی صلاحیتیں

پارٹی پروگرام کی حدبندیوں کو توڑ کر نکل گئیں ۔ اب صورت حال یہ ہے کہ آج ادیب سیاسی پارٹیوں کی آمریت کے خلاف بھی آواز اٹھا رہا ہے اور اپنی ذہنی آزادی اور اظہار رائے کا حق برقرار رکھنے کی مقدس جنگ بھی لڑ رہا ہے ۔

پیرس میں یونسکو کے افتتاحی اجلاس میں ژاں پال سارتر نے ایک مضمون پڑھا : ''ادیب کی ذمہ داری'' ۔ اس میں وہ کہتے ہیں کہ اگر ہم ایک ادیب اور ایک سیاسی کارکن کا تقابلی مطالعہ کریں تو معلوم ہوگا کہ دونوں کے سامنے ایک ہی مقصد ہو سکتا ہے لیکن سیاسی کارکن اکثر اپنے مقصد کے حصول کے لیے تشدد کے سوا اور کوئی ذریعہ اختیار نہیں کرتا ۔ ادیب اس سے یقیناً ایک بلند سطح پر ہے کہ وہ آزادی اور انسانیت کی حکومت کا آدرش اپنے سامنے رکھے بھی تو ۔ اسے تشدد سے کام لینے کی ضرورت نہیں پڑتی ۔ تشدد کا تو وہ سرے سے منکر ہے ۔ جھوٹ ، افترا ، حقیقت کا مسخ کرنا یا اسے دبا دینا تشدد کی صورتیں ہیں ۔ جہاں تشدد لفظوں کا ذریعہ اختیار کرتا ہے یہ ادب کی سطح نہیں بلکہ پروپیگنڈا اور اشتہار بازی کی پست سطح ہے ۔ ایک ایسے دور میں ، جب آزادی کو ہر گھڑی ہر طرف سے خطرہ ہے اس کے توسیع اثر کے لیے ایک ادیب جب تک کمربستہ نہیں ہوتا وہ ادب بھی پیدا نہیں کر سکتا ۔ لیکن ماحول کو بدلنے کے شدید جذبے کے بغیر یونہی تخلیقی آزادی چاہنا صرف حسن سے لطف اندوز ہونے کی آزادی چاہنے کے مترادف ہے ، یعنی یہ ''فن برائے فن'' کی حمایت ہے اور آج کوئی بھی ''فن برائے فن'' کا حامی نہیں ہو سکتا ، اور اس طرح ادیب کی سماجی ذمے داری دو چند بڑھ جاتی ہے لیکن جب تک اس کی انفرادیت کو ابھرنے کا موقع نہ ملے ادیب کو سماجی ذمے داری کا احساس ہو بھی نہیں سکتا ۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ فنکار کی علیحدہ شخصیت اور اس کی سماجی ہستی ایک ساتھ ہو جائیں ۔ اس وقت ادیب محض سیاست کی پیداوار نہیں ہوں گے اور سیاسی مصلحت سازی سے ہٹ کر انسانیت کے لیے ایک بلند آدرش قائم کر سکیں گے ۔

پاکستانی ادب کے چار سال

کسی ملک کے ادب میں چار سال کا عرصہ کوئی ایسا بڑا تو نہیں کہ اتنا زمانی فاصلہ طے کرنے کے بعد پیچھے نظر ڈال کر ہم کہہ سکیں کہ کون رجحانات دیرپا ثابت ہوں گے یا کون سی تحریریں وقت کے امتحان سے گزر کر زندہ رہیں گی ۔ بہرحال ، ایک حد تک، اتنا اندازہ تو پھر بھی ہو ہی جاتا ہے کہ اس دوران میں کون نقش زیادہ ابھرے اور کیا رجحان رہے ۔ کون سے موضوع اہم رہے اور کس حد تک ہمارے ادب میں اس دور کے موڈ کا عکس کھنچ آیا ۔

پاکستان پر اپنی زندگی کی ابتدا ہی میں جس حادثے سے ایک کاری ضرب لگی تھی اور قوم ایک قیامت سے گزری تھی اس کا ہمارے ادب میں عکس‌ریز ہونا ناگزیر تھا ۔ پہلے ڈیڑھ دو سال تک تو فسادات ادب پر اس طرح چھائے رہے کہ کسی اور موضوع پر شاذ ہی لکھا گیا۔ دراصل فسادات ہمارے لیے اتنی بھیانک اور اتنی قریبی حقیقت تھے کہ ان کے پیش نظر کسی اور بات پر نظر ٹک ہی نہ سکتی تھی ۔ ہر وہ چیز ، جو انسانی زندگی پر اثر انداز ہو ، ادب کو متأثر کیے بغیر نہیں رہ سکتی ۔ فسادات زندگی پر اثر انداز ہی نہیں ہوئے تھے انہوں نے زندگی کو تہ و بالا کر ڈالا تھا ۔

کافی عرصہ تک فسادات نہ صرف تخلیقی تحریروں کا بلکہ بحث کا موضوع بھی بنے رہے ۔ ایک اہم ادبی سوال یہی تھا کہ اس موضوع پر ادب پیدا بھی ہو سکتا ہے یا نہیں؟ رائیں مختلف تھیں ۔ جہاں ترقی پسندوں کا افادی ادب پر یہ ایمان تھا کہ ادیب غنڈوں کے چھروں کو اپنے قلم کی نوک پر روک سکتے ہیں وہاں محمد حسن عسکری نے ایک حقیقی ادیب کی سفاکی سے یہ کہا کہ فسادات ادب کا موضوع نہیں بن سکتے ۔ ادیب ایک شہری کی حیثیت سے قومی خدمت کر سکتا ہے اور

ادب کی سطح سے نیچے اتر کر فسادات ایسے موضوعوں پر لکھ سکتا ہے لیکن بحیثیت ادیب اسے اپنی ذاتی یا قومی مصیبتوں کو تھوڑی دیر کے لیے بھول جانا چاہیے کیونکہ ادب فی الحقیقت بڑا سنگ دل ہوتا ہے۔ ایسے واقعات، خواہ وہ قوم کی زندگی میں کتنا ہی بڑا حادثہ کیوں نہ ہوں اور قوم کی تاریخ میں کتنی ہی اہمیت کیوں نہ رکھتے ہوں، بنفسہٖ اور محض واقعات کی حیثیت سے ادب کا موضوع نہیں بن سکتے۔

تیسرا نظریہ یہ تھا کہ اگر فسادات کو محض کشت و خون، بہیمیت اور بربریت کے مظاہروں اور جسمانی اذیتوں تک محدود کیا جائے تو بےشک اچھا ادب پیدا نہیں ہو سکتا، لیکن اگر انہیں پوری قوم کے تجربے کی حیثیت سے ایک وسیع تاریخی، سیاسی اور معاشرتی پس منظر کے ساتھ پیش کیا جائے تو پایہ کی تخلیق ممکن ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ہم میں کوئی ایسا ادیب نہ ہو جو اس تجربے کو ایک ادبی تخلیق میں سمو سکے۔

اس موضوع پر پہلے پہل جو افسانے وغیرہ لکھے گئے ان کی ادبی حیثیت محل نظر رہی۔ ان میں ایک تو وقتی جوش اور جذباتی اُبال کی وجہ سے سنبھلی ہوئی کیفیت مفقود تھی دوسرے غیر جانبداری برتنے کی شعوری اور مصنوعی کوشش نے انہیں حقیقت سے دور اور بےجان بنا دیا تھا۔ اس ریاکاری اور مصلحت کے سب سے زیادہ ترقی پسند مرتکب ہوئے۔

ان افسانوں کے درمیان جب ”یا خدا“ شایع ہؤا تو اسے بڑی مقبولیت حاصل ہوئی لیکن برا ہو میرے اس دیباچے کا کہ اس سے ”یا خدا“ ادبی حلقوں کی توجہ کا مرکز بنے رہنے کے ساتھ ساتھ ایک خاص ادبی نما سیاسی حلقے میں عرصے تک موردِ عتاب رہا۔ دیباچے کو ایک الگ تحریر قرار دیتے ہوئے بھی ”یا خدا“ کی تعریف میں اب اسی دیباچے کے جملے بہ نفس نفیس دھرائے جاتے ہیں۔ جادو وہ جو سر چڑھ کر بولے!

”یا خدا“ میں مصلحتوں کو چھوڑ کر بےرحم صداقت اور

بے باک حقیقت نگاری برتی گئی ہے ۔ تلخ اور تیکھی طنز میں رچا ہؤا قدرت اللہ شہاب کا یہ طویل مختصر افسانہ بلاشبہ فسادات پر دو تین اچھے افسانوں میں سے ہے ۔

'' یا خدا '' میں ایک مصیبت زدہ لڑکی کی داستان تین الگ الگ جگہوں — مشرقی پنجاب ، مغربی پنجاب اور کراچی — کے پس منظر میں پیش کی گئی ہے ۔ فوکس ایک ہی نقطے ، دلشاد ، پر ہے لیکن پس منظر کی وسعت نے '' یا خدا '' میں وسعت پیدا کر دی ہے ۔

فسادات کے افسانے یا تو براہِ راست فسادات ، یعنی کشت و خون اور ہنگامے سے تعلق رکھتے ہیں یا مابعد فسادات ان کے تباہ کن اثرات سے جنھوں نے ہماری زندگی میں ایک گہرا گھاؤ چھوڑا ہے ۔ '' یا خدا '' مؤخر الذکر نوع سے متعلق ہے ۔ قدرت اللہ شہاب نے اس طویل مختصر افسانے میں ایک مظلوم ، اغوا شدہ لڑکی کی بپتا سنائی ہے ۔ اس کہانی کا اصل المیہ تو یہ ہے کہ مشرقی پنجاب میں ظلم سہہ سہہ کر جب دلشاد اپنے روحانی وطن ' مغرب ' میں پناہ لینے آتی ہے تو اپنے بھی اس سے بیگانوں کا سا سلوک کرتے ہیں ۔ اپنوں اور بیگانوں سے اس نے وہ صدمے اٹھائے ہیں ، اس کی عصمت یوں لٹی ہے کہ اب اس کا ضمیر مر چکا ہے ، اس کی روح مسخ ہو چکی ہے اور وہ جسم فروشی کو ذریعۂ معاش بنا لیتی ہے ۔

'' کھول دو '' میں بھی عورت کا یہی المیہ ہے ۔ فن کار منٹو نے اس المیے کو ایک سطر میں نچوڑ دیا ہے ۔ '' کھول دو '' کے اختتام کی تین سطریں تین علامتیں بن گئی ہیں ، تین مختلف ردِعمل ۔ باپ ، جو دوسرے موقعے پر بیٹی کا گلا گھونٹ دیتا ، اس نازک لمحے میں صرف یہ دیکھتا ہے اور خوش ہو جاتا ہے کہ اس کی بیٹی زندہ ہے ۔ یہاں تو افسانے کی دوسری ساری تفصیلیں محو ہو جاتی ہیں ۔ سکینہ بھی ہماری نظروں کے سامنے سے فیڈ ہو جاتی ہے ۔ وہاں صرف عورت ہے — عورت — جس کے ذہن میں زہر سرایت کر گیا ہے ۔ اس سے اس کی روح کی انتہائی دہشت زدگی کا اظہار ہوتا ہے ۔ ادب کا حقیقی مواد وہ کیفیات ہیں جو

خارجی واقعات کے اثر سے داخلی اور روحانی زندگی میں رونما ہوتی ہیں۔ ''کھول دو'' کی گہرائی اور معنویت اسی میں ہے کہ فن کار یہاں محض خارجی تصویروں اور واقعات کے بیان سے گزر کر اپنے کردار کی ذہنی اور روحانی زندگی میں داخل ہؤا ہے۔جسمانی مصیبتوں اور اذیتوں کے ساتھ اس نے یہ بھی دیکھا ہے کہ انسان کی روح پر کیا بیتی ہے۔

فسادات کی تحریروں میں عموماً انسانی فطرت کے دو انتہائی پہلو ملتے ہیں : ایک انتہائی پستی ، دوسرا انتہائی بلندی ۔ مٹھی بھر افراد کا آخری دم تک دلیری سے ہزاروں کا مقابلہ کرتے شہید ہو جانا ۔ ایک قوم کے فرد کا دوسری قوم کے افراد کو پناہ دیتے اور بچاتے ہوئے اپنی جان تک کی قربانی دے دینا ۔ عفت مآب عورتوں کا اپنی عصمت کی حفاظت میں جل جانا یا کنوؤں میں کود پڑنا ۔ غرض ان تحریروں میں انسان یا تو شیطان نظر آتا ہے یا فرشتہ ۔ منٹو نے انسان کو انسان کی طرح دیکھا ہے جو بیک وقت پستیوں اور بلندیوں کا مجموعہ ہے ۔ بلکہ منٹو نے تو یہ ثابت کیا ہے کہ حیوانیت کی آخری حد تک گر کر بھی انسان میں انسانی حس باقی رہتی ہے۔''شریفن'' کا قاسم اپنی بیٹی کا انتقام لینے کے لیے اسی عمر کی ہندو لڑکی کے کپڑوں کی دھجیاں آڑا کر اس کا گلا گھونٹ دیتا ہے لیکن اسے اس حالت میں دیکھنے کی تاب نہ لا کر اپنا منہ ڈھانپ لیتا ہے اور ٹٹول کر اس پر کمبل ڈال دیتا ہے ۔ اس لڑکی کی عریاں نعش میں اسے اپنی ہی بیٹی کا روپ نظر آتا ہے ، یعنی اس میں اب بھی اتنی انسانی حس باقی ہے کہ کسی بھی لڑکی کو اس حالت میں دیکھ کر اس پر وہی کیفیت طاری ہو سکتی ہے ۔

فسادات پر لکھی گئی دو ایک سب سے مؤثر چیزوں میں ناصر شمسی کا ڈرامہ ''... ترے کوچے سے ہم نکلے'' ہے۔اس ڈرامے میں ، جو اسٹیج کے لحاظ سے بھی کامیاب رہا ، دلی کے ایک خوش حال گھرانے (یہ دلی کے قدیم گھرانوں میں سے شاید نہیں ہے) کو فسادات کی بدولت تباہ ہوتے دکھایا گیا ہے ۔ڈرامے کی ابتدا میں ہم فسادات سے پہلے اس گھر کی خوش حال زندگی کی ایک جھلک دیکھتے ہیں ۔ فسادات کی آنچ

اس گھر کے قریب آ جاتی ہے اور اس کے مکین عجیب بے سر و سامانی کے عالم میں بہت بےآبرو ہوکر اس کوچے سے نکلتے ہیں جو اب اپنا کوچہ نہ رہا تھا ترا کوچہ بن گیا تھا۔ اور آخر میں اس گھر کے بچے کھچے افراد ایک کیمپ میں تباہ حال پڑے ہیں۔ خوش حالی اور تباہ حالی کا یہ تضاد دل پر ایک عجیب اثر چھوڑتا ہے۔

پہلے سین میں سکون اور مسرت کا ایک خوشگوار احساس ہے۔ پھر اچانک ہلچل مچ جاتی ہے جب بلوائی ادھر قریب سے قریب آ رہے ہوتے ہیں اور جلدا جلدی میں سب کو گھر سے نکالنے کی کوشش کی جا رہی ہوتی ہے تو یہاں ڈرامے کا ٹمپو تیز ہو گیا ہے۔ پھر اس کے بعد ڈرامہ خاموشی سے دھیرے دھیرے آگے بڑھتا ہے اور ایک حزن و ملال کی کیفیت چھاتی جاتی ہے۔

اس ڈرامے کا ہر کردار ایک طرح سے نمائندہ ہے۔ اکبر انسانیت پرست ہے۔ اصغر، جو اپنی منگیتر اسا کی عصمت کی حفاظت کرتے ہوئے راستے میں شہید ہو جاتا ہے، ایک جوشیلا، جذباتی نوجوان ہے جسے اپنی قوم سے اور پاکستان سے والہانہ محبت ہے۔ امی کو نامساعد حالات کے تھپیڑوں نے صبر کرنا سکھا دیا ہے۔ ان میں نوجوان طبقے کا ساتھ دینے اور نئی زندگی میں قدم رکھنے کی ہمت ہے۔ ابا جان ان پرانے لوگوں میں سے ہیں جو ہر حال میں اسی پرانی زندگی سے چمٹے رہنا چاہتے ہیں۔ اپنے وطن کی مٹی انہیں عزیز ہے جسے وہ کسی صورت چھوڑنا نہیں چاہتے اور آخر انہیں یہی مٹی نصیب ہوتی ہے۔ اگر احتیاط نہ برتی جاتی تو یہ کردار ٹائپ بن کر رہ جاتے لیکن "...ترے کوچے سے ہم نکلے" میں ہر موڑ پر التزام اور اہتمام کیا گیا ہے۔

دلی کی بربادی صرف ہزاروں انسانوں کی موت یا لاکھوں مسلمان گھرانوں کی بربادی ہی نہ تھی بلکہ دلی کی آٹھ سو سالہ تہذیب کی بربادی بھی تھی۔ شاہد احمد کے رپورتاژ "دلی کی بپتا" میں یہ دونوں پہلو خوبی سے سموئے گئے ہیں۔ "دلی کی بپتا" میں ایک ایسا ضبط، توازن، ٹھہراؤ اور وقار ہے جو ایک ذاتی داستان کے بیان

میں ناممکن نہیں تو دشوار ضرور ہے ۔ ’’ دلی کی بپتا ‘‘ کا گہرا درد اور تاثیر خود داستان کی سچائی میں مضمر ہے ۔

فسادات کو ایک وسیع سیاسی اور معاشرتی پس منظر کے ساتھ پیش کیا جا سکے اور پوری قوم کا تجربہ سمویا جا سکے تو پایہ کی تخلیق ممکن ہے ۔ فسادات پر کوئی تحریر اس معیار کے قریب آتی ہے تو وہ انتظار حسین کا افسانہ ’’ بن لکھی رزمیہ ‘‘ ہے ۔

’’ بن لکھی رزمیہ ‘‘ میں ایک ’’ بڑا پن ‘‘ پایا جاتا ہے ۔ بیس بائیس صفحوں کے اس افسانے میں اتنی تہیں ہیں اور اتنے پہلو سموئے گئے ہیں کہ اس کی گرفت میں ایک دور سمٹ آیا ہے ۔ مسلمانوں کی پاکستان کے تصور ہی سے والہانہ جذباتی وابستگی ؛ فسادات کے دوران میں افراتفری کی تیاری کے باوجود دشمنوں سے دلیرانہ مقابلہ لیکن پاکستان بننے کے بعد اچانک ہندی مسلمانوں کی شکست خوردگی ؛ جوش ، ولولہ ، امیدیں ، امنگیں ؛ پھر تلخیاں اور مایوسیاں ؛ الوژن اور ڈزالوژن — یہ ساری مسلمان قوم ہی کا تجربہ تھا ۔ ’’ بن لکھی رزمیہ ‘‘ کا ہیرو ، پچھوا ، اس کی ایک علامت ہے ، ایک سمبل ، ایک نمائندہ ۔ لیکن پچھوا صرف نمائندہ ہی نہیں کیونکہ وہ قوم کا کوئی معمولی فرد نہیں ایک زبردست اور قدآور کردار ہے — ایک ایسا کردار جو کسی رزمیے کا ہیرو بن سکتا تھا لیکن استداد زمانہ نے اس کردار کی ساری بلندی اور عظمت خاک میں ملا دی ۔ پچھوا کے المیے میں قوم کا المیہ کتنا بڑا نظر آتا ہے ! افسانہ فسادات کے دوران میں ایک رن کی تیاری سے شروع ہوتا ہے ۔ رن کی تیاری اور پچھوا کے تعارف کے بعد افسانہ نگار نے ڈائری کی صورت میں گریز کیا ہے ۔ اس ڈائری میں نہ صرف موجودہ حالات کا بھرپور تجزیہ اور تنقید ہے بلکہ آج کے ادبی تقاضے اور خالص ادبی مسائل بھی زیر بحث لائے گئے ہیں ۔ پھر قادر پور سے صوبے دار صاحب کا ایک خط ہے جو پچھوا کے دردناک انجام کی خبر دیتا ہے ۔ افسانہ اس پر ختم ہوتا ہے کہ وہ فنکار ، جسے انسانی اور ادبی قدریں اس قدر عزیز تھیں ، اپنے ہیرو ، پچھوا ، کی موت کے ساتھ

خود مر جاتا ہے ، یعنی فن کار کی حیثیت سے اس کی تخلیقی صلاحیتیں ، جو نئے حالات کے تحت آہستہ آہستہ سلب ہوتی جا رہی تھیں ، بالکل فنا ہو جاتی ہیں ، یہی نہیں ، جب نعیم میاں اسے ایک پن چکی الاٹ کروا دیتے ہیں تو اس کی ذہنیت تک بدل جاتی ہے اور اب وہ ادب کو تضیع اوقات سمجھنے لگتا ہے ۔ حسرت کی طبیعت ایک طرفہ تماشہ تھی : ہے مشق سخن جاری ، چکی کی مشقت بھی — لیکن یہاں پن چکی تھی اور مشق سخن غائب!

بقول آندرے ژید : ادب کی قدر و قیمت کا انحراف کے جذبے سے گہرا تعلق ہے ۔ اندیشہ تھا کہ پاکستان میں ہمارے ادیب کہیں رَو کے ساتھ نہ بہہ جائیں ۔ "پن لکھی رزمیہ" اس کی غماز ہے کہ فن کار نے اپنا انحراف کا حق نہیں کھو دیا ہے اور سچی بات ، جسے وہ سچی سمجھتا ہے ، کہنے میں تأمل نہیں کرتا ۔

انتظار حسین کا ایک اور افسانہ "عقیلہ خالہ" کردار نگاری کا ایک اچھا نمونہ ہے ۔ شادی بیاہ کے معاملات میں ہر جگہ ٹانگ اڑانے اور توڑ جوڑ کرنے والی عقیلہ خالہ ہمارے معاشرے کا ایک مثالی کردار ہے ۔ انتظار حسین کا ہر افسانہ یا خاکہ ہماری روایات اور معاشرت کے کسی نہ کسی پہلو کا حامل ہوتا ہے ۔ مسلمانوں کی مٹتی ہوئی روایات ، معاشرت اور تہذیب کو ادب میں سمونے کا شعور ہمارے لکھنے والوں میں سب سے زیادہ انتظار حسین میں نظر آتا ہے ۔

اپنے ماضی اور اپنی روایات کو ادب میں یقیناً زندہ رکھنا چاہیے ۔ حال تو اپنے نئے مسائل اور نئے حالات کے ساتھ ادب میں منعکس ہوتا ہی رہتا ہے ۔ پاکستان کے قیام کے بعد جو چھوٹے بڑے مسائل پیدا ہو گئے ہیں ہمارے لکھنے والوں نے ان پر توجہ دی ہے ۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ ان پر ہمیشہ اچھا ادب نہ پیدا کر سکے ہوں ۔ البتہ دو ایک چیزیں اس دوران میں ایسی ضرور لکھی گئی ہیں جن کی ادبی حیثیت بھی ہے ۔ ان میں محمود ہاشمی کی تصنیف "کشمیر اداس ہے" کو ایک نمایاں مقام حاصل ہے ۔ کشمیر کا مسئلہ ظاہر ہے آج

ہمارے لیے کتنا اہم ہے ، لیکن موضوع کی سیاسی اہمیت بجائے خود کسی چیز کو ادبی وقعت نہیں دے سکتی ۔ سیاست ادب کی سطح پر اس وقت آ سکتی ہے جب وہ ادب میں ایک سچا تخلیقی تجربہ بن کر آئے ۔

''کشمیر اداس ہے'' کا مقام مقبوضہ کشمیر ہے ۔ محمود ہاشمی کو شیخ عبداللہ کے ایک سابق ہوم گارڈ کی حیثیت سے وہاں کے حالات قریب سے دیکھنے اور پرکھنے کا موقع ملا تھا ۔ انہیں عینی مشاہدات کو انہوں نے اپنے تأثرات کے ساتھ ایک مسلسل ڈائری یا رپورتاژ کی صورت میں پیش کیا ہے ۔ ڈائری ایک دستاویزی اہمیت رکھتی ہے لیکن دستاویزی عنصر کے ساتھ اس میں فنی عنصر کا مناسب امتزاج ہے ۔ جیسا کہ میں نے اس کتاب کے مقدمے میں رپورتاژ کی صنف کا تفصیلی جائزہ لیتے اور ایک اچھے بیانیے کو اخباری رپورٹ سے ممیز کرتے ہوئے لکھا ہے ۔ ''کشمیر اداس ہے'' ایک اچھا بیانیہ ہے بلکہ اس کی جگہ تخلیقی تحریروں کے ساتھ ہے ۔

آج پاکستان میں پیدا شدہ ایک کافی اہم مسئلے سے متعلق ایک اور اچھی چیز جاوید اقبال کا مزاحیہ تمثیلچہ ''مگرمچھ کا بوٹ'' ہے جس میں مولویت کے رجحانات کی طرف توجہ دلائی گئی ہے ۔ واقعہ تو دراصل بہت چھوٹا سا ہے لیکن اس سے ہمیں ایک اندازہ ہوتا ہے کہ پاکستان کی اسلامی ریاست میں اگر مولویت برسر اقتدار آ جائے تو صورتِ حال کیا ہو گی ۔ ''مگرمچھ کا بوٹ'' میں برجستگی اور خوش اسلوبی کے ساتھ فنی شعور بھی پایا جاتا ہے ۔ معاشرتی مافیہ کو اس طرح فنی قالب میں پیش کرنے کا ہمارے لکھنے والوں کو سلیقہ ہو تو پھر شکایت کس کو ہو گی ؟

بعض افسانے ، جو ہمارے ادب میں ایک خاص پایہ رکھتے ہیں ، کسی خاص رجحان کے تحت نہیں آتے اور نہ ان میں موجودہ حالات کی عکاسی ہے ۔ یہ افسانے گو شایع اب ہوئے ہیں غالباً سب کے سب تقسیم سے پہلے لکھے گئے تھے ۔

محمد حسن عسکری کا ''قیامت ہمرکاب آئے نہ آئے'' ایسا افسانہ

ہے جو پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے ۔ اس کی ساری خوبی اس کے کہنے میں ہے ۔ اردو کے غالباً اس طویل ترین افسانے کا موضوع دراصل کچھ نہیں ۔ بات اتنی سی ہے کہ ایک عیسائی لڑکی ، جو اپنے گاؤں سے باہر پڑھنے گئی تھی ، چھٹیوں میں گاؤں آ رہی ہے ۔ یہ نوید جانفزا جس طرح بجلی کی سی سرعت کے ساتھ کانوں کان ہوتی سارے گاؤں میں پھیل جاتی ہے اور سارا گاؤں اس قیامت کا جس بے تابی سے انتظار کرتا ہے افسانے میں یہی کیفیت پکڑی گئی ہے ۔ گاؤں کے مختلف طبقوں اور مختلف پیشوں کے کردار ، ان کا ٹھیٹ لب و لہجہ اور روزمرہ بول چال ، ان کی ذہنیت ، ان کا رہن سہن ، معاشرت — غرض سارے گاؤں کا ایک بھرپور نقش کھینچا ہے ۔ ” قیامت ہمرکاب آئے نہ آئے “ کی ایک خاص خوبی یہ ہے کہ اس میں ہر موڑ پر کرداروں کی مطابقت اور موقعے کی مناسبت سے زبان اور انداز تحریر بدلا گیا ہے ۔ غرض کوئی پہلو ایسا نہیں چھوڑا گیا جس سے تشنگی کا احساس ہو ۔ اردو کے بہت کم افسانوں میں ایسے مکمل پن کا احساس ہے ۔ عسکری کے اندر کا فنکار اس افسانے میں ہر طرح سے نمایاں ہے ۔

” تصور شیخ “ بھی ایک ایسا افسانہ ہے جو ہمیں آخر میں بالکل مطمئن چھوڑتا ہے اور یہ بات عزیز احمد کے افسانوں کے بارے میں عموماً نہیں کہی جا سکتی ۔ ان کے افسانوں کے خیال اچھوتے ہوتے ہیں لیکن تخلیقی اعتبار سے یہ اکثر شرمندۂ تکمیل رہ جاتے ہیں ۔ اس لحاظ سے ” تصور شیخ “ ان کے سب افسانوں سے ممیز ہے گو یہاں بھی عزیز احمد نے ایک مشکل اور اجنبی سرزمین میں قدم رکھا ہے ۔ اس افسانے میں عزیز احمد نے تصوف کے پردے میں کوئی اور ہی حقیقت بے نقاب کی ہے : عرفانی کیفیات اور جنسی محسوسات کے درمیان کتنا باریک تار ہے ، ان دونوں کی حدیں کس طرح ایک دوسرے سے ملی ہوئی ہیں ۔ حضرت معروف میں سچا عشق تھا ہی نہیں ۔ معرفت اور طریقت سے بہت جلد پستیوں میں اتر کر اپنی ہوس کی تسکین کے لیے انہوں نے ریاکاری برتتے ہوئے واجد سے اس کا مجازی محبوب چھین

لیا۔ لیکن واجد نے ایک سچے عاشق کی طبیعت پائی تھی۔ اس کی سرشت میں ایک بے چینی ، ایک حدت ، ایک آگ تھی۔ تصور محبوب اور تصور شیخ ، رومان اور عرفان کے درمیان شدید ذہنی اور جذباتی کشمکش — اس بسمل کی تڑپ دیدنی ہے۔ لیکن دراصل یہ سارا ایک ڈھونگ ، ایک سراب تھا جسے واجد نے اب تک سمجھا نہ تھا اور اسی سراب کے لیے سُکر کی لذت میں واجد نقد حیات لٹوا گیا۔ کافی بھٹکنے کے بعد بالآخر وہ اسے پھر پا لیتا ہے۔

" تصور شیخ " ہر لحاظ سے ایک کامیاب اور اردو میں اپنے طرز کا ایک اچھوتا افسانہ ہے۔ اس افسانے کے موضوع کے لیے عزیز احمد نے موزوں طرز تحریر اختیار کیا ہے۔ عشق مجازی سے عشق حقیقی کی عبوری کیفیتوں کو تصوف کے خاص رنگ میں پیش کرنا کوئی معمولی بات نہ تھی۔ یہ سارا افسانہ ہی اس رنگ میں رچ گیا ہے۔

" دیپک راگ " اپنے انداز کا ایک نیا تجربہ ہے۔ اس میں زندگی کا ایک خاص پہلو ہے جس پر کئی زاویوں سے روشنی ڈالی گئی ہے ؛ ایک خاص تصور ہے جو مختلف شکلیں اختیار کرتا ہے۔ افسانے میں آٹھ الگ الگ حصے ہیں جن میں پہلا حصہ ، جو ہمہ گیر ہے ، دوسرے ساتوں حصوں کی خصوصیتوں کو اپنے اندر جذب کیے ہوئے ہے۔ دوسرے سات حصے " پوائنٹ کاؤنٹر پوائنٹ " ہیں۔ یہ شکلیں بعض حیثیتوں میں ایک دوسرے کی ضد ہیں اور بعض دوسری حیثیتوں میں ایک دوسرے سے مشابہ اور متوازی۔ ان سات بڑے زاویوں کے اندر پھر متعدد چھوٹے زاویے ہیں۔ ان سب کا مجموعی اثر یہ ہے کہ زندگی بندھے ٹکے اصولوں پر نہیں چلتی ، اس کے صرف ایک ہی پہلو میں مختلف لوگوں کے اتنے مختلف رویے اور ردعمل ہیں۔ زندگی کا وہ خاص دائرہ ، جس میں مختلف کردار اور ان کے مختلف رویے اور ردعمل جمع کیے گئے ہیں ، جنس ، محبت اور ازدواجی زندگی کا دائرہ ہے۔ پیچیدہ تکنیک میں لکھا ہؤا یہ تہ دار افسانہ انسانی کردار اور انسانی فطرت کے تنوع اور پیچیدگیوں کا ایک مرقع ہے۔ یہ میرا افسانہ ہے۔

غلام عباس کا ''حمام میں'' ایک سیدھا سادا بیانیہ ہے جس میں وہی احتیاط و اہتمام، اعتدال و توازن پایا جاتا ہے جو غلام عباس کے افسانوں کا خاصہ ہے۔ فرخ بھابی کے گھر کی خاص فضا اور اس کے خاص کردار کی تخلیق انہوں نے بڑے اہتمام سے کی ہے۔ فرخ بھابی کے گرد کئی بے فکرے مجرد مرد جمع ہو گئے ہیں۔ فرخ بھابی کا گھر ان سب کا مشترکہ کلب، ہوٹل، تفریح گاہ، گھر — سب کچھ ہے۔ فرخ بھابی اور ان مردوں کی بڑے سکون سے 'کامریڈانہ' گزر رہی ہوتی ہے کہ ایک نیا مرد آن کر اس پُرسکون فضا میں ہلچل پیدا کر دیتا ہے کیونکہ وہ فرخ بھابی کے اس پہلو کو آن کی آن میں چھیڑ کر جگا دیتا ہے جس سے اتنا عرصہ ساتھ رہنے کے باوجود وہ سب کے سب اب تک بے خبر رہے تھے۔ وہ ذہنی فریب، جس کے سہارے وہ زندہ تھے، خاک میں مل جاتا ہے لیکن وہ شکست کے اس احساس کو اپنے شعور ہی سے مٹانے کی کوشش میں لگ جاتے ہیں۔

منٹو کا ''بابو گوپی ناتھ'' بقول عسکری: ''اردو کا سب سے بڑا افسانہ ہے۔'' میں اس حد تک تو نہ جا سکوں، پر اس میں کوئی شک نہیں کہ ''بابو گوپی ناتھ'' منٹو کے، بلکہ جدید ادب کے بہترین افسانوں میں سے ایک ہے۔ منٹو اس وقت ہمارا سب سے نمایاں افسانہ نگار ہے۔ اس چار سال کے دوران میں منٹو کے تقریباً آدھ درجن مجموعے شایع ہوئے ہیں گو ان میں بجز ''بابو گوپی ناتھ'' کے کوئی ایسا افسانہ نہیں جو بڑے قد کا کہا سکے یا جو ان کے اپنے ''ہتک'' اور ''نیا قانون'' کی سطح پر آ سکے۔ ان میں بیشتر چھوٹے چھوٹے نقش ہیں لیکن ان پر ایک پختہ فن کار کی چھاپ ہے۔ ان سب مجموعوں میں کئی ایک اچھے اور ایک سطح کے افسانے ہیں لیکن بعض میں سہل انگاری ضرور نظر آتی ہے اور ان کے بارے میں یہ اعتراض بھی درست ہے کہ ان کا چونکا دینے والا عنصر اور اختتام پر اچانک موڑ سٹنٹ کی سطح پر آتے ہیں۔ لیکن جہاں منٹو نے فن کار کے پورے شعور کے ساتھ کوئی چیز لکھی ہے تو بڑی مکمل چیز لکھی ہے۔

تقسیم کے بعد منٹو کی افسانہ نگاری میں ایک نمایاں تغیر اور ارتقاء پایا جاتا ہے ۔ صرف یہی نہیں کہ منٹو کو اب فن پر زیادہ عبور حاصل ہے اور اس کے اسلوبِ بیان میں تبدیلی واقع ہوئی ہے بلکہ اس سے اہم تبدیلی یہ ہے کہ منٹو کا نظریۂ حیات اور انسان کا تصور بدل گیا ہے ۔ زندگی کے زہر کو اپنی تحریروں میں سموتے سموتے منٹو سنکی بن گیا تھا ۔ ادھر اس کے افسانوں میں رجائیت آ چلی ہے کیونکہ منٹو کو اب زندگی اور انسان پر بھروسہ ہے ۔ منٹو کا وہ فطری انسان ، جس کے دفاع میں اس نے سوسائٹی سے ، قدروں اور اخلاق پابندیوں سے بغاوت کی تھی ، اب نامکمل انسان بن گیا ہے ۔

اچھائی اور برائی کا تصور فطری انسان کے لیے ضروری نہ تھا کیونکہ فطری انسان اپنی فطرت میں معصوم ہے اور اس کی فطری جبلتیں بےضرر مانی گئی ہیں ۔ انسان کی افتاد اور گراوٹ کی ذمہ دار سوسائٹی ہے جس کی پابندیاں ان فطری جبلتوں کے آگے روک لگا کر اسے بے راہ روی اور گناہ کی طرف مائل کر دیتی ہیں ۔ اچھائی اور برائی کا تصور نامکمل انسان کے تصور کے ساتھ وابستہ ہے کیونکہ یہاں انسان بیک وقت اچھائیوں اور برائیوں ، بلندیوں اور کمزوریوں کا مجموعہ ہوتا ہے ۔ منٹو کے ہاں اس غیر مکمل انسان کی نمایاں مثال '' بابو گوپی ناتھ '' ہے ۔ بابو گوپی ناتھ سوسائٹی کی مروجہ اقدار کی بنا پر پہنچا ہؤا بدمعاش ہے ، عیاش اور رندِ خانہ خراب ہے لیکن اس کی روح پاکیزہ ہے ، اس کے پاس ایک گرم ، محبت کرنے والا ، پُر خلوص دل ہے ۔ ہمدردی اور دوستی کا بے پناہ جذبۂ خلوص اس کے اپنے پاس ہے اور وہ دوسروں کے خلوص کی دل سے قدر کرتا ہے اگر وہ زینت کا سا سچا خلوص ہو ۔ دوسروں کے جھوٹ کو اچھی طرح سمجھتے ہوئے بھی وہ ان پر بےدریغ خرچ کرتا ہے کیونکہ اس طرح بیوقوف بننے میں اسے لطف حاصل ہوتا ہے ۔

یہ ایک واقعی اہم ادبی سوال ہے کہ نئے ادب میں انسان کا تصور کیا رہے گا ؟ انفرادی طور پر ہر لکھنے والے کا یہ تصور الگ الگ

بھی ہو سکتا ہے لیکن اکثر یہ دیکھا گیا ہے کہ کسی خاص دور میں ایک تصور رواج پا جاتا ہے۔ چنانچہ ۱۹۳۶ء میں نئے ادب کی تحریک سے اب تک ہمارے ادب پر سیاسی انسان حاوی تھا گو بعض منفرد ادیبوں کے ہاں مختلف تصور بھی رہے۔ چنانچہ ابھی میں نے منٹو ہی کے بارے میں کہا ہے کہ پہلے منٹو کے ہاں فطری انسان کا تصور تھا۔ انسان کے فطری اور سیاسی تصور ساری برائی اور ابتری کو خارجی ماحول سے منسوب کرتے ہیں۔ فطری انسان کی صحیح نشو و نما اور اس کی شخصیت کی تعمیر اس وقت ممکن ہے جب وہ ساج اور اس کی پابندیوں سے بغاوت کرکے اپنی فطرت کی طرف لوٹ جائے۔ سیاسی انسان کا تصور رکھنے والے موجودہ نظام کی تبدیلی اور ایک مثالی سیاسی اور معاشی نظام کے قیام کو انسان اور انسانی زندگی کی بہتری کا واحد ذریعہ قرار دیتے ہیں۔ انسانی کردار پر اثرانداز ہونے اور انسانی زندگی کو بنانے میں خارجی ماحول اور مروجہ نظامِ زندگی کی اہمیت اپنی جگہ ہے لیکن انسان ایسا کچا تو نہیں کہ خارجی ماحول جس طرح ڈھالے ڈھل جائے۔ وہ اپنی فطرت میں بہت پیچیدہ ہے۔ انسان میں اچھائی اور برائی، پستی اور بلندی، قوت اور کمزوری ایک ساتھ پائی جاتی ہے۔ انسان کے اندر ان متضاد پہلوؤں میں تصادم اور اندرونی کشمکش جاری رہتی ہے۔ انسان کو اپنی اچھائی برائی پر خود اختیار ہے، اپنی زندگی کا وہ خود ذمہ دار ہے۔ انسان کے اندر وہ قوت موجود ہے کہ وہ اپنی کمزوریوں پر فتح پا سکے، اپنی زندگی آپ بنا سکے، اپنے وجود کی تکمیل میں کوشاں رہے۔ بلند و بالا اقدار کے معیار پر اپنے آپ کو جانچنے اور اپنی تکمیل کی جد و جہد کرنے والا انسان بڑے ادب کا انسان ہے۔

عزیز احمد کے تازہ ناول ”ایسی بلندی ایسی پستی“ کا انسان معاشرے کا ڈھالا ہوا ہے۔ اس ناول کا مرکزی کردار، نورجہاں، کچی مٹی ہے۔ جس طرح اسے ڈھالا جائے ڈھل سکتی ہے۔ نورجہاں کی زندگی خام مواد ہے جو ایک طرف وراثت اور دوسری طرف خارجی

ماحول کے زیرِ اثر تشکیل پاتی ہے ۔ اس کے ارد گرد کی چیزیں اس کی زندگی میں جذب ہوتی جاتی ہیں ۔ اس کے آبا و اجداد کی طرزِ زندگی ، ان کے کردار کی خوبیاں اور خامیاں ، ان کی لغزشیں — سب نورجہاں کی زندگی پر اپنا اثر چھوڑتے ہیں گو نورجہاں خود معصوم ہے اور اس کا اپنا کوئی واضح کردار نہیں ۔ نورجہاں کی زندگی اس کے کردار سے نہیں بنتی ، یہاں تک کہ اس کی سلطان حسین کے ساتھ ازدواجی زندگی کے چھوٹنے سے المیے کی بھی وہ خود ذمے دار نہیں ۔ بڑے قد کے کرداروں کا المیہ خود ان کے کردار سے پیدا ہوتا ہے ، یعنی ان کے کردار کے کسی خاص نقص سے ۔ یہاں وہ نقص ، جس سے المیہ پیدا ہوتا ہے ، فرد کے کردار میں نہیں معاشرے میں ہے ۔

دراصل ” ایسی بلندی ایسی پستی “ کردار کا ناول نہیں ۔ اس میں عزیز احمد نے ایک معاشرے کو پیش کرنے کی اور اپنی مجموعی ہیئت میں ایک پورے طبقے کو ابھارنے کی کوشش کی ہے ۔ یہ طبقہ حیدرآباد کا زوال پذیر اُونچا طبقہ ہے جس کی زندگی اب کھوکھلی اور بے روح ہو چکی ہے ۔ اس کوشش میں عزیز احمد نے نہ صرف کشن پلی میں بسنے والے جدید امیر گھرانوں کو پیش کیا ہے بلکہ ماضی میں جا کر نور جہاں کے آبا و اجداد اور ان کے دوسرے ہم عصروں کا بھی بڑے اہتمام سے ذکر کیا ہے ۔

ناول کے شروع میں بہت سارے متنوع کردار ہیں ، ایک پورے شہر کے اُبھر آنے کے انداز ہیں لیکن ناول مخروطی بلکہ مثلثی شکل اختیار کر لیتا ہے جس کا زیریں ، اساسی خط تو بہت لمبا کھینچا گیا ہے پھر اس پر مثلث تنگ ہوتے ہوتے ایک نقطے پر آ گیا ہے ۔ ناول ختم کرنے پر مجموعی اثر یہ ہوتا ہے کہ عزیز احمد نے ناول کا پلان تو بڑے پیمانے پر رکھا ہے لیکن تشکیل پا کر یہ چھوٹی چیز بن گئی ہے ۔

” ایسی بلندی ایسی پستی “ میں ایک خاص بات سریندر کا کردار ہے جو یونانی ڈرامے کے کورس کا کام دیتا ہے ۔ سریندر ، جو اس ناول کے خاص طبقے سے باہر ہے ، اس طبقے کی زندگی کا معروضیت

سے مشاہدہ کر کے اس پر فلسفیانہ تفسیر اور حاشیہ آرائی کرتا ہے اور اس کی خود کلامی میں کہیں کہیں گہرائی بھی پائی جاتی ہے۔

"میرے بھی صنم خانے" میں تو خیر صنم ہی صنم ہیں سو یہ سوال ہی نہیں اُٹھتا کہ قرۃ العین حیدر کے ہاں انسان کا کیا تصور ہے ؟ اور ان کے کرداروں کی حیثیت معاشرے کے نمائندوں کی ہے یا وہ بجائے خود ، اپنی انفرادی حیثیت میں ، طاقتور کردار ہیں ؟ کنور رانی یا کوئین روز بلکہ عباسی خانم میں رخشندہ اور اس کی میڈھیائرز پارٹی کے سارے کرداروں سے زیادہ جان ہے لیکن "میرے بھی صنم خانے" کے جن کرداروں میں ایک شخصیت سی پائی جاتی ہے اور جن میں اُبھرنے کے امکانات تھے قرۃ العین انہیں اُبھار نہیں سکی ہیں۔رخشندہ، جسے انہوں نے اتنی توجہ سے نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے ، اپنی کوئی خاص شخصیت نہیں رکھتی ۔ وہ اتنی عینائی اور رومانی ہو گئی ہے کہ بس ایک بُت معلوم ہوتی ہے جسے قرۃ العین نے تراشا ہے ، پرستش کی ہے اور پھر توڑ دیا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے افسانوں کی خاص خوبیاں اور خامیاں ناول کے پیمانے میں اور بڑی معلوم ہوتی ہیں ۔ تحریر کی رنگینی اور دلکشی ، کیفیات کی عکاسی ، ایک فضا کی تعمیر اور زندگی کے حسن اور زندگی کے غم کا کہرے کی مانند چھایا ہوا احساس — ان کی یہ خاص خوبیاں بھی اس ناول میں نمایاں ہیں اور خاص خامیاں بھی ۔ چنانچہ کردار نگاری کا فقدان اور کسی بھی چیز کو ایک ٹھوس ، واقعی اور واضح ہیئت دینے کی صلاحیت کا فقدان ۔ ہم ٹھوس واقعات کی تلاش میں نکلتے ہیں تو وراثٹی شوز ، کھیل تماشوں ، ناچوں اور پارٹیوں میں گم ہو کر رہ جاتے ہیں جن پر ناول کا تین چوتھائی حصہ مشتمل ہے ۔ فضا ، کیفیات ، مبہم تصورات ، بکھرے بکھرے تأثرات کو ملا کر اس خاص طبقے کی کھوکھلی ، بے مصرف اور بے روح زندگی کا اور اس طبقے کے افراد کی شکست خوردہ ذہنیت کا ایک خاکہ تو کھنچ جاتا ہے لیکن جس بڑے موضوع کو قرۃ العین نے اپنے اس ناول میں اپنانا چاہا ہے

اس کا محض کیفیات اور تأثرات کے ذریعے ، ٹھوس بنیادوں کے بغیر ، سنبھلنا بہت دشوار ہے ۔ چنانچہ قرۃ العین یو ۔ پی ۔ کے تعلقہ داروں کی مٹتی ہوئی شان اور اودھ کی زندگی کی شام کو اپنے ناول میں پیش نہیں کر سکی ہیں اور اسے رقیق القلبی کے ساتھ محسوس کرتے اور اس پر گریہ و زاری کرتی رہ گئی ہیں ۔ ہم ان کے نالے سے متأثر تو ہوتے ہیں لیکن اصل المیے کو ان کے ناول کے جسم میں نہیں پاتے ۔

ان دونوں ناولوں میں تقریباً ایک ہی طبقہ پیش کیا گیا ہے گو مقامات الگ الگ ہیں ۔ لیکن اس طبقے کے بارے میں عزیز احمد اور قرۃ العین حیدر کے زاویہ ہائے نظر مختلف ہیں ۔ قرۃ العین اس طبقے کو تحسین اور تمنا بھری نظر سے دیکھتی ہیں ، عزیز احمد کا خاص مشغلہ اس طبقے کی گری ہوئی جنسی زندگی پیش کرنا ہے ۔ اس لحاظ سے اس کی ایک سکینڈل ویلیو بھی ہے ۔ ایک دوسرا نمایاں فرق ان دونوں میں یہ ہے کہ عزیز احمد اگر واقعات کی فوٹوگرافی اور نیچریت کے قائل ہیں تو اس کے بالکل برخلاف قرۃ العین داستان طرازی اور الف لیلوی رومانیت کی ۔

ناول میں اردو ادب خاصا پیچھے ہے ۔ کوئی پایہ کا ناول تو ہمارے ہاں اب تک لکھا ہی نہیں گیا سوائے '' امراؤ جان ادا '' کے جس کی حیثیت ایک کلاسک کی ہے ۔ نئے ادب کی تحریک سے اب تک ہمارے ادب میں افسانے کی صنف چھائی رہی ۔ البتہ اب کچھ ناول نگاری کی طرف رجحان بڑھ رہا ہے ۔ حال ہی میں اے ۔ حمید کا '' ڈربے '' شایع ہؤا ہے جو ناول سے زیادہ رپورتاژ سے مشابہ ہے ۔ ہمارے دوسرے لکھنے والوں کی توجہ بھی اب ناول کی طرف مبذول ہو رہی ہے ۔

یہ طویل جائزہ نامکمل رہ جائےگا اگر اس میں دو اچھے ترجموں کا ذکر نہ ہو ۔ پہلے عسکری نے اشروڈ کی کتاب '' گڈبائی ٹو برلن '' کا ترجمہ '' آخری سلام '' کے نام سے کیا تھا ، اب انہوں نے مشہور فرانسیسی ناول '' مادام بواری '' (فلابیئر) کا ترجمہ کیا ہے ۔

ناول نگار یا افسانہ نگار اور شاعر میں ایک بنیادی فرق یہ ہے کہ

زندگی اور خارجی حالات کے متعلق ان کا انداز نظر اور رویہ مختلف ہے ۔ شاعر فطرتاً تنہائی پسند ہوتا ہے ۔ وہ باہر کی دنیا کو خود اپنے اندر سمیٹ لیتا ہے ۔ ناول نگار یا افسانہ نگار اپنی شخصیت کو باہر کی دنیا پر پھیلاتا ہے اور اپنی تنہائی کو اس کی وسعت میں گم کر دینا چاہتا ہے ۔ وہ اپنی داخلی دنیا سے نکل کر خارجی حالات اور واقعات اور ان کے پیدا کردہ ذہنی عوامل کی تصویر کھینچتا ہے ۔ شاعر داخلی دنیا کے تقاضوں کو براہ راست بے نقاب کرتا ہے ۔

شاعری میں بھی یہ داخلیت نظم سے زیادہ غزل میں پائی جاتی ہے ۔ آج کل ہماری شاعری میں غزل کی طرف رجحان بڑھ رہا ہے ۔ جیسا کہ آفتاب احمد نے اپنے مضمون (پاکستانی ادب) میں لکھا ہے : "جب شاعر کا محرک کوئی مربوط اور جامع ذہنی تصور ہو تو وہ اپنے مکمل اور موزوں اظہار کے لیے کوئی ایسا مربوط اور جامع پیرایہ بھی ڈھونڈتا ہے اور یہ اسے نظم کی صورت میں ملتا ہے ۔ برخلاف اس کے غزل غیر مربوط اور لخت لخت اشعار کا مجموعہ ہے ۔ چنانچہ جب اس کا موضوع سخن اس کے داخلی اور انفرادی خیالات اور احساسات ہوتے ہیں تو وہ غزل کا پیرایہ اختیار کرتا ہے ۔" نئی شاعری کا ایک مخصوص تصور تھا ۔ یہی وجہ ہے کہ نئے ادب کی تحریک کے بعد نظم مقبول ہوئی ۔ ایک اور وجہ یہ تھی کہ اس وقت ہمارے ادیبوں کو نئے تجربوں کا سودا سمایا تھا ۔ وہ ہر صنف میں ہیئتی تجربے کر رہے تھے ۔ غزل کی تنگی ان نئے تجربوں کی متحمل نہیں ہو سکتی تھی ۔ نئے شاعروں نے نظم کو اپنایا اور اسے نظم معرا یا نظم آزاد بنا کر اس میں اور وسعت پیدا کر لی ۔ اب پھر سے غزل کی طرف توجہ کے معنی یہ ہیں کہ ہمارے شاعروں کے ہاں کوئی مخصوص تصور نہیں ہے ۔ ساتھ ہی ان کے ہاں داخلیت کا رجحان بڑھ رہا ہے ۔

تقسیم ہند کے بعد کے حالات اور واقعات تک اب شاعری میں داخلی تجربے بن کر آئے ہیں ۔ یہی وجہ ہے کہ فسادات پر ہمارے ہاں کئی ایک اچھی غزلیں ملتی ہیں ۔ حفیظ ہوشیار پوری اس وقت

پاکستان کے گنے چنے غزل گو شاعروں میں ہیں ۔ اس سلسلے میں ان کی غزلیں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ۔ ایک غزل کا صرف ایک شعر سنیے ۔ اس شعر میں کیا کچھ نہیں ہے!:

" کچھ اس طرح سے بہار آئی ہے کہ بجھنے لگے
ہوائے لالہ و گل سے چراغِ دیدہ و دل

یا ہمارے دو نئے شاعروں کے چند اشعار :

دیتے ہیں سراغ فصلِ گل کا — شاخوں پہ جلے ہوئے بسیرے
نہ آنکھیں ہی برسیں نہ تم ہی ملے
بہاروں میں اب کے عجب گل کھلے (ناصر کاظمی)

قافلے لٹتے بھی ہیں، مٹتے بھی ہیں، بڑھتے بھی ہیں
حسرت ان پر ہے جو منزل پر پہنچ کر کھو گئے
نہ زادِ راہ، نہ رہبر، نہ منزلِ مقصود
عجیب شان سے یاروں کا قافلہ نکلا (سلیم احمدؔ)

غزل کے روایتی الفاظ: گل، قافلے اور منزل وغیرہ کو ان سب اشعار میں نئے معنی پہنائے گئے ہیں ۔ اردو غزل کے اسلوب میں برابر تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں مگر اس کی بنیادی حقیقت میں کوئی فرق پیدا نہیں ہوا ۔ یہ صنفِ سخن اپنی اصل حیثیت کو برقرار رکھتے ہوئے مختلف حالات سے مطابقت کی صلاحیت رکھتی ہے جو اس کے جاندار ہونے کی دلیل ہے ۔

فسادات کا موضوع جہاں نظموں میں پیش ہوا ہے ان میں جذباتیت آگئی ہے ۔ اگر کچھ ٹھیراؤ نظر آتا ہے تو مختار صدیقی کی دو ایک نظموں میں ۔ ہمارے خاص غزل گو شعراء : حفیظ ہوشیارپوری، عدم، سیف، تابش دہلوی، ناصر کاظمی، سلیم احمد، جمیل الدین عالی اور باقی صدیقی کے علاوہ اب یوسف ظفر، قیوم نظر اور مختار صدیقی بھی غزلیں کہنے لگے ہیں ۔

نظم میں فیض احمد فیض کی نظم " سحر " ایک نمایاں حیثیت رکھتی ہے ۔ " یہ داغ داغ اُجالا ، یہ شب گزیدہ سحر " کے خیال سے تو ہمیں اختلاف ہو سکتا ہے لیکن ہم اس کی شعری خوبیوں سے چشم پوشی نہیں

کر سکتے ۔ فیض ترقی پسند ہونے کے باوجود ایک سچا شاعر ہے اور یہ دونوں چیزیں ساتھ ساتھ کم پائی جاتی ہیں ۔

طویل نظموں میں تاثیر کی "ید بیضا" کے علاوہ چند اور بھی قابلِ ذکر ہیں ۔ ان نظموں میں ، جن میں تجربے کیے گئے ہیں ، اختر اقبال کمالی کی طویل نظم "مہمانِ عزیز" اپنی طرز کی ایک اچھی چیز ہے ۔ اس نوع کی نظم کے لیے نظمِ معرا ہی موزوں ذریعۂ اظہار ہو سکتی تھی ۔ اردو میں اس کی کوئی مستند روایت موجود نہیں ہے اور ہمارے عروض میں مصرعے کے درمیانی وقفے کی قسم کی کوئی چیز نہیں جو بلینک ورس میں تسلسل قائم رکھے اور ڈرامائی کیفیت پیدا کرنے میں معاون ہو ۔ اس کے باوجود کمالی "مہمانِ عزیز" میں ڈرامائی کیفیت پیدا کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں ۔ بحروں کے انتخاب میں اندرونی آہنگ کا خاص لحاظ رکھا گیا ہے اور ہر حصے میں جذبے اور خیال کی بدلتی ہوئی حالتوں کی مناسبت سے لب و لہجہ ، اندازِ بیان ، بحر اور اس کا آہنگ بھی بدلتے گئے ہیں ۔ حق یہ ہے کہ کمالی صاحب نے ایک اجنبی صنف میں ایک مؤثر اور روح پرور نظم تخلیق کی ہے :

چاہیے خانۂ دل کی کوئی منزل خالی
شاید آ جائے کہیں سے کوئی مہمانِ عزیز

اور اس مہمانِ عزیز کے سامنے شاعر نے اپنے خانۂ دل کی یہ منزل دکھاتے ہوئے اپنے آپ اور اپنی زندگی کے سارے پہلو رکھ دیے ہیں : "ہاں یہ ہے اس منزلِ ویراں کی ساری کائنات" ۔ "مہمانِ عزیز" ایک ڈرامائی مانولاگ ہے ۔

ایک اور تجربہ شان الحق حقی کا غنائیہ "تازہ بستیاں" ہے جس میں ایک قوم کی عظمت ، اس کی کامرانیاں ، ولولے اور عزم مضمر ہیں :

کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد

دو اور قابلِ ذکر طویل نظمیں عزیز حامد مدنی کی "صلیبوں کی اوٹ" اور ابنِ انشا کی "بغداد کی ایک رات" ہیں ۔ ان میں پہلی نظم میں وقت کا احساس ہے اور یہ ذرا مشکل ہی سے سمجھ میں آنے والی

چیز ہے ۔ جمیل الدین عالی کے طویل منظوم ڈرامے '' انسان '' کے دو ایک حصے ہی ابھی شایع ہوئے ہیں ۔ اس صنف میں سیف الدین سیف کا '' ساربان '' ایک اچھی چیز ہے ۔

نظم کے ترجموں کی طرف ہمارے ہاں بہت کم توجہ دی گئی تھی۔ کچھ پہلے شان الحق حقی نے '' انطونی قلوپطرہ '' کا نفیس منظوم ترجمہ کیا تھا ۔ اب محمد ہادی حسین کا یہ اقدام واقعی قابل قدر ہے کہ انہوں نے رلکے کے نوحوں جیسی بھاری تخلیق کا ترجمہ نظم میں کیا ہے ۔ '' ڈیونو نوحے'' مغربی ادب میں ایک بڑے کارنامے کی حیثیت رکھتے ہیں ۔ رلکے نے یہ نوحے اس احساس کے ساتھ لکھے کہ اسے الہام ہؤا ہے اور کوئی زبردست غیبی طاقت اس سے لکھوا رہی ہے ۔ یہ نوحے ایک غیر معمولی خیال کی پیداوار ہیں ۔ ان میں روح اپنے آپ سے ہم کلام ہے ۔ ان نوحوں کا موضوع کائنات میں انسان کا مقام ہے ۔ انؑ میں پہلے تو شاعر کی حیثیت سے اپنے وجدان کا ساتھ دینے اور شاعرانہ بلندیوں کو چھو لینے کے لیے شاعر کی اپنی جد و جہد نظر آتی ہے پھر یہ ذاتی جد و جہد انسان کی جد و جہد بن گئی ہے جو آلجھنوں اور مایوسیوں میں گرفتار ہے اور شاعر کا اپنا درد ساری انسانیت کا درد بن گیا ہے ۔ بعد کے نوحوں میں قنوطیت نہیں رجائی پیغام ہیں ۔ آخری نوحے میں تو رلکے نے موت کو بھی فنا نہیں بلکہ ایک نئی اور زیادہ مکمل زندگی کا آغاز اور ارتقا کی انتہائی منزل تصور کیا ہے ۔

واقعی اچھا ترجمہ وہ ہوتا ہے جس میں نہ صرف اصل کی روح برقرار رہے بلکہ اس میں مصنف کے اسلوب کا عکس تک اتر آئے ۔ نظم کا نظم میں ترجمہ دو طرح کا ہوتا ہے : ایک تو تخلیقی ترجمہ ، دوسرے من و عن ترجمہ ۔ دوسری طرح کے ترجموں میں یہاں تک خیال رکھا جاتا ہے کہ نہ صرف مفہوم بلکہ قافیہ ، بحر ، وزن اور فقروں کی ترتیب تک اصل کے مطابق ہو ۔ سٹیفن سپنڈر اور لیش من نے رلکے کے ان نوحوں کا انگریزی میں ترجمہ ایسا ہی کیا ہے ۔ لیکن یہ تو اس وقت ممکن ہے جب اس زبان میں بھی، جس میں ترجمہ کیا جا رہا ہو ، ایسی

ہی بحریں اور نحوی تراکیب وغیرہ موجود ہوں ۔ اردو میں ایسا ترجمہ ناممکن ہے اور صرف مفہوم کی حد تک ہی درست ترجمہ ہو سکتا ہے ۔ ویسے بھی اردو میں ترجمے براہِ راست نہیں انگریزی کی وساطت سے ہوتے ہیں ۔ ہادی حسین نے ترجمہ اچھا کیا ہے ، خاص کر اس کا لحاظ کرتے ہوئے کہ رلکے جیسے دقیق شاعر کا ترجمہ کارے دارد ہے ۔

یہ بڑی اچھی بات ہے کہ ہمارے ادیب مغربی ادب کی قابلِ قدر مستقل تصانیف کے ترجموں کی طرف توجہ دے رہے ہیں کیونکہ اس ادبی جمود کے دور میں اچھے ترجموں کی ضرورت پہلے سے کہیں زیادہ محسوس ہو رہی ہے ۔

تخلیقی ادب کے اس جائزے کے بعد جمود کا ذکر کچھ عجیب اور اچانک سی بات معلوم ہوتی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہمارے ادب میں تقسیم کے بعد دو ڈھائی سال تک جو حرکت اور تیزی کے آثار دکھائی دیتے تھے وہ بس وہیں تک رہے ۔ اب کچھ عرصے سے جمود ہی جمود ہے ۔ یہ ادب کے لیے ہی نہیں خود پاکستان کے لیے کوئی اچھا شگون نہیں کیونکہ کسی قوم کی زندگی میں ادب کی بڑی اہمیت ہے ۔ یہ جمود اب اس حد تک پہنچ چکا ہے کہ اب تو جمود ہی موضوعِ سخن ہے ۔ بہرحال یہ ایک اچھی بات ہے کہ ہمارے باشعور ادیب سنجیدگی سے اس کی توجیہہ میں لگے ہوئے ہیں ۔

تخلیقی تحریروں سے مضامین کی طرف آنے سے پہلے ایک خاص چیز کا ذکر ضروری ہے ۔ اس دوران میں مولوی عبدالحق کا سرسید پر ایک طویل مضمون رسالہ ''اردو'' میں شایع ہؤا ہے جو اب ان کے ''چند ہمعصر'' کی دوسری جلد میں شامل کیا گیا ہے ۔ سرسید کا یہ تأثراتی قلمی خاکہ ''چند ہم عصر'' میں سب سے طویل خاکہ ہے ۔

جمود سے پہلے تخلیق کے ساتھ تنقید میں بھی خاصی ہنگامہ آرائی رہی ۔ خالص ادبی مضامین تو اس دور میں بہت کم لکھے گئے ۔ عسکری نے دو بلندپایہ ادبی مضامین ''فن برائے فن کا نظریہ'' اور ''انسان اور آدمی'' لکھے ہیں ۔ عسکری کا مزاج خالص ادبی اقدار میں پلا

ہؤا مزاج ہے ۔ ان دو مضامین کے علاوہ وہ زیادہ تر بحث انگیز چیزیں ہی لکھتے رہے ہیں لیکن ان سب کا تعلق براہ راست یا بالواسطہ ادب اور ادبی مسائل ہی سے ہے ۔ ان کے چھوٹے سے چھوٹے مضمون میں بھی کوئی نہ کوئی بات ایسی ہوتی ہے جو ہمیں غور و فکر پر مائل کرتی ہے ۔

ٹھوس اور خیال انگیز تنقید ، جس کی بنیاد مطالعے اور فکر کی گہرائی پر ہو ، صرف چند مضامین ہی میں نظر آتی ہے ۔ ان میں عسکری کے مذکورہ بالا دو مضامین کے علاوہ نظریاتی تنقید میں سلیم احمد کے دو مضمون ''ادبی اقدار'' اور ''زندگی ادب میں'' اور عملی تنقید میں غالب کی عشقیہ شاعری پر آفتاب احمد ، میر پر ڈاکٹر عبداللہ اور اقبال کے نظریۂ فن پر عزیز احمد کے مضامین شامل ہیں ۔ ان کے علاوہ چھوٹے پیمانے پر ایک اچھی تنقید غلام عباس کے افسانوں پر عسکری کا مضمون ہے ۔ انتظار حسین کے مضمون ''کرشن چندر کی افسانہ نگاری کا بنیادی عنصر'' ، امانت پر قیوم نظر اور فانی پر مجتبیٰ حسین کے مضامین کا بھی ذکر کیا جا سکتا ہے ۔ مولانا صلاح الدین احمد کے بھی نذیر احمد پر دو ایک مضامین شایع ہوئے ہیں ۔

چند دیباچے اور مقدمے جو اس دوران میں لکھے گئے خاصی اہمیت رکھتے ہیں ۔ ایک تو اس لیے کہ ان میں پہلی دفعہ کھری کھری باتیں کہی گئی تھیں ، بعض خاص مسائل پر غور و فکر کا راستہ سجھایا گیا تھا ، ساتھ ہی خالص ادبی مسائل پر بھی بحث تھی ؛ دوسرے یہ دیباچے اس لحاظ سے معرکہ آرا ثابت ہوئے کہ ان سے ایک ہنگامہ برپا ہوگیا ۔ ان میں تار ہی کچھ ایسے چھیڑے گئے تھے ۔ شہاب کے ''یا خدا'' کے دیباچے میں میں نے فسادات پر ترقی پسند ادیبوں کے رویے کا تجزیہ کیا تھا ۔ یہ ہندوستانی ترقی پسند ادیبوں سے چنداں مختلف نہیں ۔ اتنے بڑے حادثے پر اتنی بے روح چیزیں لکھے جانے کی ایک وجہ یہ بتائی تھی کہ ان میں مصلحت اور ریاکاری ہے جسے انہوں نے انتہائی غیرجانبداری کے لبادے میں چھپانے کی کوشش کی ہے ۔

منٹو کے '' سیاہ حاشیے '' کے دیباچے میں عسکری نے بعض ایسے لکھنے والوں کی ' شکر خورے کو شکر ' والی ذہنیت بے نقاب کی جو حادثے اور ہنگامے کی تمنا کرتے ہیں تاکہ اس پر فوراً جھپٹ کر اپنی تحریروں کے لیے چٹپٹا مواد حاصل کریں اور اس سودے میں بے حد حساس اور وقت کے نباض ادیب مانے جائیں ۔ منٹو کو ان سے ممیز کرتے ہوئے انہوں نے لکھا کہ منٹو نے تو فسادات پر لکھتے ہوئے حادثے اور ہنگامے کے دوران میں بھی معمولی روزمرہ کی باتوں کی طرف توجہ دلائی اور انسان کو ظالم یا مظلوم کی حیثیت سے نہیں بلکہ اپنی مجبوریوں ، بےچارگیوں اور حماقتوں کے ساتھ دیکھا ہے ۔ ایم ۔ اسلم کے ناول ''رقصِ ابلس'' پر عسکری کا دیباچہ بھی کچھ کم ہنگامہ خیز نہ تھا ۔ اس دیباچے میں عسکری نے ہمارے ادیبوں کے لیے قومی احساس کی اہمیت پر زور دیا تھا ۔

'' کشمیر اداس ہے '' کے مقدمے میں کشمیر کی سیاست کے جائزے کے ساتھ رپورتاژ اور ڈائری کی صنفوں کا تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے ۔

'' ٹھنڈا گوشت '' پر منٹو کا خود نوشت دیباچہ ایک لحاظ سے بڑی تحریر کی حیثیت رکھتا ہے ۔ یہ '' ٹھنڈا گوشت '' پر عدالتی کارروائی کی بہت اچھی رپورٹ ہونے کے علاوہ ہمیں منٹو کے فنی شعور سے بھی آگاہ کرتا ہے ۔

اس دوران میں جو مضامین لکھے گئے ان کا بیشتر حصہ نظریاتی مضامین پر مشتمل ہے ۔ ان میں ادبی بحث کے علاوہ بعض دوسرے ایسے مسائل اور اہم سوال اٹھائے گئے ہیں جو بالواسطہ ہمارے ادب پر اثرانداز ہوتے ہیں ۔ مضمون کی ابتدا میں میں نے اس کا ذکر کیا ہے کہ فسادات بحث کا موضوع بنے رہے ۔ کئی ادیبوں نے اس پر اظہارِ خیال کیا کہ ہمارے ادیبوں کو اس سلسلے میں کیا رویہ اختیار کرنا چاہیے ؟ فسادات ادب کا موضوع بن بھی سکتے ہیں یا نہیں ؟ ایک اور سوال ادیب کی ریاست سے وفاداری کا تھا ، نیز ادیب اور شہری کی حیثیت سے اس کے مختلف فرائض کیا ہیں ؟ یہ سوال اس

لیے پیدا ہؤا تھا کہ بعض لکھنے والوں نے ذہنی طور پر تقسیم اور پاکستان کے قیام کو تسلیم نہیں کیا تھا اور پھر ریاست سے وفاداری اور حکومت سے وفاداری کے فرق کی وضاحت بھی لازمی تھی۔

ادیب اور ذہنی آزادی اور ادب اور سیاست کا تعلق اس دور کے بڑے اہم سوال ہیں۔ جیسا کہ میں نے اپنے مضمون ''سیاست، ادیب اور ذہنی آزادی'' میں بیان کیا ہے Totalitarian ملکوں میں ادب کے زوال اور انحطاط کی وجہ ایک مخصوص سیاسی آئیڈیالوجی کا ادب پر مسلط ہونا ہے۔ جبر و احتساب تخلیقی صلاحیتوں کو فنا کر دیتا ہے۔ جبر ادب پیدا نہیں کر سکتا۔ جب تک ادیب بے ساختگی اور آزادی سے نہیں لکھتا ادبی تخلیق ناممکن ہے۔ تخیل قید میں بارآور نہیں ہو سکتا۔ جب ذہنی آزادی فنا ہو جاتی ہے ادب مر جاتا ہے۔ جہاں حکومتیں صرف ایک پارٹی کی ہوتی ہیں اور ادیب کو سیاسی سنسر شپ کے ماتحت رکھنا چاہتی ہیں وہاں فن پنپ نہیں سکتا اور ادب میں انحطاط اور پستی کا آ جانا ناگزیر ہے۔

جبر و احتساب بہرصورت ادب کا قاتل ہے خواہ وہ کسی طرف سے بھی ہو۔ جبر و اختیار کے اوزار اور ہتھیار حکومت کے ہاتھوں تو بہت ہی تباہ کن اور مہلک ثابت ہو سکتے ہیں۔ آمرانہ ذہنیت کے چند محرروں اور ایک خاص ادبی حلقے کی تو خیر بساط ہی کیا ہے۔ لیکن یہ کچھ کم قابل افسوس بات نہ تھی کہ پاکستان میں خود لکھنے والوں کی جانب سے اس ذہنی آزادی پر حملے ہو رہے تھے۔ وہی لوگ، جن کے لیے آزادی سب سے زیادہ معنی رکھتی ہے، ذہنی آزادی کے سب سے بڑے شعوری دشمن ثابت ہو رہے تھے۔

اختر حسین رائے پوری نے ادب پر ہر قسم کے احتساب اور ترقی پسندوں کی آمریت کی مذمت کی۔ جو تحریریں ان کے قلم سے نکلی ہیں مستند اور قابل تعظیم ہیں۔ جو شخص ترقی پسندوں کے گروہ سے باہر وہی باتیں سوچتا اور لکھتا ہے جو ان کے فلسفۂ حیات کے مطابق ہیں وہ بھی مردود و مطعون ہے۔ کسی نے زبان کھولی تو

انہوں نے فوراً اسے disown کیا اور اس کے خلاف فتویٰ لگایا ۔ (یاد رہے کہ بعد میں ترقی پسندوں نے اپنی کانفرنس میں ایک قرارداد کے ذریعے اختر حسین رائے پوری کو بھی ذات باہر کیا تھا) عبادت بریلوی نے بھی اس سلسلے میں انہیں خیالات کا اظہار کیا ہے ۔

ذہنی آزادی کے سوال کی تحریک اس طرح پیدا ہوئی تھی کہ ترقی پسندی تقسیم کے بعد شدید سے شدیدتر عصبیت کا شکار ہوتی گئی ۔ ویسے بھی اب ترقی پسندی نئے ادب کی تحریک کے آغاز کی وسیع تر ترقی پسندی سے بہت مختلف صورت اختیار کر چکی تھی ۔ ایک مخصوص سیاسی آئیڈیالوجی ترقی پسند ادب پر مسلط ہو چکی تھی ۔ آخر تحریک کا دائرہ اتنا تنگ ہو گیا کہ یہ محض کمیونسٹ پارٹی کا ضمیمہ بن کر رہ گئی ۔ تحریک کے سیاسی عناصر ، جن کی ادبی حیثیت کچھ یونہی سی تھی ، ادب پر اپنا سکہ چلانے لگے ۔ ایک پارٹی لائن معین کر دی گئی جس سے سر مُو انحراف کے معنی تھے رجعت پرست ، انفعالیت پسند ، انحطاط پرست اور انسان دشمن جیسے پٹے پٹائے لیبل لگوانا ۔

دنیا کے باشعور ادیبوں کی طرح ہمارے باشعور ادیبوں کا اشتراکیت سے وابستہ الوژن کبھی کا ختم ہو چکا تھا ، بلکہ پہلے بھی ان کی اشتراکیت سے وابستگی کچھ جذباتی قسم کی تھی کیونکہ وہ سب کے سب مروجہ نظام میں تبدیلی اور ایک بہتر معاشرے کی ضرورت کو مانتے تھے اور سیاسی و معاشی انصاف اور مساوات کے قائل تھے ۔

ڈزالوژن اُن ادیبوں میں اور بھی زیادہ شدید تھا جنھوں نے اپنے آپ کو براہِ راست سیاست سے وابستہ کر لیا تھا ۔ آڈن ، سپنڈر گروپ کے انگریزی ادیبوں پر تو دوسری جنگِ عظیم سے پہلے ہی سپین کی ری پبلکن محاذ میں حصہ لینے کے بعد پوری حقیقت واضح ہو گئی ۔ جارج آرول کے ذہنی ردِعمل نے ''۱۹۸۴'' کی سی بھیانک فینٹسی کی صورت اختیار کی ۔ سلونے کی بعد کی تحریریں اس کے ذہن کی کرب انگیز کیفیات کا عکس بن گئیں : '' کیا پارٹی کی مصلحتوں نے میری اخلاق قدروں کو ، اخلاق حس کو مردہ نہیں کر دیا ؟ میرے وجدان کو کیا

ہوگیا ہے ؟ سیاست کو ہر چیز سے ، روحانی ضرورتوں سے بھی ، پہلے رکھ کر میں نے زندگی میں بہت کچھ نہیں کھو لیا ؟ ''کوئسلر جب پارٹی سے نکلے تو اس احساس کے ساتھ کہ انہوں نے سات سال تک کمیونسٹ پارٹی کی خدمت کی تھی ، بالکل یعقوب کی طرح جس نے سات سال تک لبان کی خدمت کی تھی کہ وہ اس کی خوبصورت بیٹی ریشل کو اپنا سکے لیکن شبِ زفاف کی دوسری صبح اس نے دیکھا کہ اس کے پہلو میں خوبصورت ریشل کی جگہ بدصورت لسیہ ہے ۔

ژید نے اس وقت بھی ، جب وہ سوویت روس کے مداح تھے ، کہہ دیا تھا : ''ہر چیز پست اور ذلیل بن جاتی ہے ، اعلیٰ ترین آدرش بھی ، جب سیاست گھس آتی ہے اور ان آدرشوں کو اپنے ہاتھ میں لے لیتی ہے ۔ کمیونزم قبول کرنے کے معنی ہیں آدمی ایک dogma کا محکوم ہو جائے ۔''

اسی طرح ہمارے باشعور ادیبوں نے ، جنہیں واقعی ادب سے لگاؤ تھا ، ادب میں سیاست کے اس مہلک اثر کو محسوس کیا ۔ انہیں کسی پارٹی لائن کی محکومیت اور سیاسی پارٹی کی حاشیہ برداری اور پارٹی کے ان سیاسی پارٹی عناصر کی ذہنی غلامی سے انکار تھا جن کی ادبی حیثیت کچھ نہ تھی ۔ تقریباً سبھی اچھے ادیب ایک ایک کر کے الگ ہونے لگے ، یہاں تک کہ اب شاذ ہی کوئی بڑی حیثیت کے ادیب ترقی‌پسندوں میں رہ گئے ہیں ۔

اس چار سالہ ادب کا جائزہ لیتے ہوئے ہمیں ترقی پسندوں کے ہاں کوئی ایسی چیز نہیں ملتی جس کی کوئی ادبی وقعت اور پایہ ہو بجز فیض کی دو ایک نظموں کے ۔ افسانوں میں بس شوکت صدیقی کا '' تیسرا آدمی '' نمایاں نظر آتا ہے اور اس کے علاوہ ابراہیم جلیس کا ایک چھوٹا سا افسانہ ''جانور'' قابلِ ذکر ہے ۔ تنقید میں ان کے ہاں ایک ممتاز حسین ہی کچھ سوجھ بوجھ سے لکھتے ہیں ۔

سیاست کی گرفت نے پہلے ہی ترقی پسندوں کے ادب کو زوال کی طرف مائل کر دیا تھا لیکن اب اس تنگ نظری اور عصبیت سے تحریک

اور تیزی سے زوال پذیر ہو گئی ہے ۔ اب تو پاکستان میں ترقی پسند تحریک کو ختم ہی سمجھنا چاہیے ۔

تقسیم کے بعد ترقی‌پسندوں کے زوال کی دوسری خاص وجہ یہ تھی کہ وہ شروع ہی سے اپنی قوم سے بالکل الگ رہے تھے کیونکہ اس تحریک میں شروع ہی سے یہ رجحان تھا کہ مذہب کو اجتماعی زندگی کے اہم عوامل اور مظاہر میں شمار نہ کیا جائے ۔ جیسا کہ عسکری نے ''مسلمان اور ترقی پسندی'' میں اس کی توجیہہ کی ہے : ''پاکستان کا قیام ترقی‌پسندوں کو کسی بدنیتی کی وجہ سے نہیں بلکہ اپنے نظریوں کے مجروح ہونے کی وجہ سے ناگوار گزرا ۔ اور آج صورت حال یہ ہے کہ جو تحریک عوام کی نمائندگی کے لیے اٹھی تھی پاکستان میں عوام کو اگر اپنا مخالف نہیں تو بیگانہ ضرور پاتی ہے ۔ مسلمان قوم اور مسلمان ترقی پسندوں میں اس سے زیادہ خلیج اور کیا ہو گی جو آج نظر آتی ہے؟''

پاکستان میں ترقی پسند ادب کے زوال سے (یہاں ترقی پسند ادب اور نئے ادب کی تفریق لازمی ہے کیونکہ اس جائزے میں جن اچھی چیزوں کا ذکر ہؤا ہے وہ ان تنگ ، محدود معنوں میں ترقی پسند نہیں ہیں مگر نئے ادب کے تحت ضرور آتی ہیں ۔) یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ جس ادب کی جڑیں قوم کی زندگی میں پیوست نہیں ہوتیں وہ کھوکھلا اور کمزور ہوتا ہے ۔

پاکستانی ادب میں قومی احساس اور ملی شعور کا مسئلہ ایسا ہے جس پر پاکستان کی ابتدا ہی سے سنجیدہ ادیب توجہ دلاتے آئے ہیں ۔ '' نیا دور '' (۱۳-۱۵) کے اداریے میں اس بات پر زور دیا گیا تھا کہ پاکستان کے قیام کے بعد اب اس کے استحکام ، ترقی اور تعمیر کا سوال ہے ۔ اس نوزائدہ ملک میں نئے مسائل اور نئے تقاضے بیدار ہو رہے ہیں ، ہمارے لکھنے والے ان کی طرف توجہ دیں ، قوم کے مزاج کو پہچانیں اور اس کے عزائم کا ساتھ دیں ۔ غرض یہ کہ ہمارے لکھنے والوں میں ایک واضح ملی شعور پیدا ہو ۔ اس اداریے میں علاقہ واری ادب کی

اہمیت پر بھی زور دیا گیا تھا کہ اس سے علیحدگی کا نہیں بلکہ یگانگت کا جذبہ پیدا ہو گا اور پاکستان کے لوگ ایک دوسرے سے اچھی طرح روشناس ہوں گے ۔

اس نقطۂ نظر پر انتظار حسین اور آفتاب احمد نے یہ اضافہ کیا کہ پاکستانی ادب صرف وہی نہیں ہے جو پاکستان کی سرزمین میں پیدا ہو بلکہ وہ جو یہاں کے نئے تقاضوں ، نئے حالات اور نئے ماحول کی عکاسی کرے کیونکہ پاکستان کے قیام سے کوئی نئی قوم تو نہیں بنی ، قوم تو پہلے ہی موجود تھی اور پاکستان دراصل قوم کے تہذیبی وجود کے تحفظ کے لیے بنا تھا؛ ہندی مسلمانوں کی تہذیب تو آٹھ سو سال پرانی ہے اور اردو ادب ہند اسلامی کلچر کا سب سے وقیع مظہر ہے اس لیے اردو ادب کی روایت پاکستانی ادب کی روایت ہے ۔

فسادات پر ہمارے افسانے

کرسٹوفر اشروڈ کے Prater Violet میں جب ایک انگریز جرنلسٹ آسٹرین ڈائرکٹر برگ مین سے آسٹریا کے Anschluss کے سیاسی پہلو کی بات چھیڑتا ہے تو اپنے ہموطنوں کے غم میں کھویا ہؤا برگ مین بے تاب ہو کر چیخ اٹھتا ہے : ''اسے سیاست سے کوئی واسطہ نہیں ۔ اس کا تعلق انسانوں سے ہے ۔ انسانوں سے ، انسانی زندگی سے ؟ زندہ حقیقی مردوں اور عورتوں سے ، گوشت اور خون سے ۔''

ہم ادیبوں کے لیے فسادات کا تعلق انسانوں سے ہے ، انسانی زندگی سے ۔ زندہ حقیقی مردوں اور عورتوں سے ، گوشت اور خون سے ۔ ہمارے لیے جنگ عظیم یا قحط بنگال وغیرہ کی نوعیت کچھ اور تھی ، فسادات کی کچھ اور ۔

۱۸۱۵ء میں بھی انگلستان جنگ لڑ رہا تھا ، جیسے کہ اب لڑ رہا ہے ۔ لیکن اس وقت کی جنگ ، یعنی نپولین جنگ نے ادیبوں پر کیا اثر کیا تھا ؟ نپولینی جنگوں کا ادیبوں کو کوئی ایسا احساس ہی نہیں ہؤا تھا ۔ اس وقت کے دو بڑے ناول نگاروں : سکاٹ اور جین آسٹن کو لیجیے ۔ ان کے ناول اسی زمانے میں لکھے گئے جب نپولینی جنگ لڑی جا رہی تھی ، لیکن ان ناولوں میں اس جنگ کا کہیں ذکر تک نہیں ملتا ۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ ان آرٹسٹوں کے ماڈل ، یعنی ''انسانی زندگی'' میں جنگ سے کوئی خلل نہیں پڑا تھا ، کوئی تبدیلی، کوئی مدوجزر کی کیفیت پیدا نہیں ہوئی تھی ۔ جنگیں ان دنوں بہت دور تھیں ۔ جنگیں صرف سپاہی لڑا کرتے تھے ۔ جب پھولوں سے لدی پھندی بیل گاڑیاں کھڑ کھڑاتی ہوئی گزرتی تھیں تب کہیں برائیٹن جیسے گاؤں کے لوگوں کو پتا چلتا تھا کہ کوئی فتح ہوئی ہے ، اور وہ اپنے دریچوں میں مومی شمعیں جلا کر چراغاں کرتے تھے ۔ اس کا اب

ہماری حالت سے مقابلہ کیجیے ۔ آج ہم روزبار انگلستان سے توپوں کی گرج سنتے ہیں ۔ ہم وائرلیس گھاتے ہیں تو ایک ہوائی بیڑے کے آدمی کی آواز آتی ہے کہ اس نے دشمن کا ایک ہوائی جہاز گرا لیا ہے ۔ ہوائی جہاز میں آگ لگ گئی اور وہ سمندر میں گر پڑا ۔ روشنی سبز ہو گئی پھر سیاہ ۔ سکاٹ نے ٹرفالگر کی لڑائی میں کبھی جہازیوں کو ڈوبتے نہیں دیکھا تھا ۔ جین آسٹن نے واٹرلو سے توپوں کی گرج نہیں سنی تھی ۔ ان میں سے کسی نے بھی نپولین کی آواز اس طرح نہیں سنی تھی جیسے شام کو گھر بیٹھے ہم ہٹلر کی آواز سنتے ہیں ۔ جنگ کے متعلق یہ بے پروائی ساری انیسویں صدی میں تھی ۔ انگلستان اکثر جنگ پر رہتا تھا : کریمیا کی جنگ ، ہندوستان میں غدر ۔ کیٹس ، شیلے ، بائرن ، ڈکنس ، تھیکرے ، کارلائل ، رسکن ، برانٹے بہنیں ، جارج ایلیٹ ، ٹرولوپ ، براؤننگس ۔ سب ان جنگوں کے دور سے گزرے تھے ۔ لیکن کیا کسی نے بھی ان جنگوں کا ذکر تک کیا تھا ؟ صرف تھیکرے نے ” وینائی فیئر ،، میں ایک جگہ واٹرلو کی جنگ کی تصویرکشی کی ہے ، وہ بھی صرف ایک سین کی طرح ۔ اس جنگ نے اس کے کرداروں کی زندگی کو نہیں بدلا ۔ شاعروں میں صرف بائرن اور شیلے ان انیسویں صدی کی جنگوں سے متاثر ہوئے تھے ۔ دوسری جنگِ عظیم کے پہلے چند مہینوں میں بھی جنگ انگلستان سے دور تھی ۔ ڈنکرک کا واقعہ بھی دور کا واقعہ معلوم ہوتا تھا ۔ جب سپین میں خانہ جنگی شروع ہوئی تب بھی سوائے لڑنے والوں کے ، جو آگ کے شعلوں میں جھلس رہے تھے ، باہر کے افراد کے لیے ، خصوصاً لکھنے پڑھنے والے افراد کے لیے تو سپین کی خانہ جنگی سے ایک رومانی تصور وابستہ تھا ۔ اس زمانے میں خوب خوب ادب لکھا گیا اور ادب کہہ کر پیش کیا گیا ، لیکن جب دوسری جنگِ عظیم کے شعلے انگلستان کے کونے کونے میں پہنچ گئے تو کسی لحاظ سے یہ رومانی تصور قائم نہ رہ سکتا تھا کیونکہ جن تجربات سے گزرنا پڑا وہ اس قدر عام ہو چکے تھے ۔

جنگ ہم سے دور تھی اور بنگال کے قحط سے ایک رومانی تصور

وابستہ تھا ۔ جنگ کے زمانے میں یہ سوال پیدا ہؤا تھا کہ جنگ آج سب سے بڑی حقیقت ہے لیکن ہمارے ادیب اس کے بارے میں خاموش کیوں ہیں ؟ ادیب جنگ کے بارے میں خاموش صرف اس لیے نہیں تھے کہ ان کے ذہنوں میں شکوک اور الجھنیں تھیں بلکہ اس لیے کہ دوسری جنگِ عظیم کرۂ ارض کے طول و عرض میں لڑی جانے کے باوجود ہندوستان سے دور تھی اور ادیب کے ماڈل ، یعنی انسانی زندگی — اپنے گرد و پیش کی انسانی زندگی — میں کوئی ہلچل تو کیا ایک ہلکے سے تموج کی کیفیت بھی پیدا نہیں ہوئی تھی ۔ جنگ کا صرف اقتصادی اثر پڑا تھا اور اشیا کی گرانی ، راشننگ اور بلیک مارکیٹ وغیرہ کا ذکر ہمارے افسانوں میں ہؤا تھا ۔ ہمارے نوجوان بھرتی ہو کر کس طرح غیروں کے لیے لڑنے جا رہے تھے اور اپنے وطن سے ہزاروں میل دور اجنبی خاک پر تڑپ تڑپ کر مر رہے تھے اور ہندوستان میں وکٹری ڈے قسم کے موضوع پر بھی دو چار افسانے لکھے گئے ۔ بنگال کے قحط سے پڑھنے والوں اور لکھنے والوں کے لیے رومانی تصور وابستہ تھا ؟ اسی طرح کا رومانی تصور اور رومانی ہمدردی جیسے ہم متوسط طبقے کے ادیب دور بیٹھے نچلے طبقے کے متعلق محسوس کرتے ہیں کہ " ہائے ان پر کیا گزرتی ہو گی ! " " بنگال کی اس سونا اگلتی دھرتی کے لال لاکھوں کی تعداد میں چاول کے دانے دانے کو ترستے مر رہے ہیں ۔" اسی رومانی تصور اور رومانی ہمدردی نے " ان داتا " کو اثر انگیز بنا دیا تھا اور اس کے رومانی درد میں ہمارے لیے اتنی اپیل تھی ۔ خود بنگال میں اس سے بہت مختلف افسانے لکھے گئے ہوں گے کیونکہ ان کے لیے قحط بالکل قریبی حقیقت تھی ۔ فسادات ہمارے لیے بالکل قریبی حقیقت ہیں : ہولناک ، انتہائی بھیانک ، ہمارے چاروں طرف پھیلی ہوئی ، آنکھوں کے سامنے کی حقیقت ! یہی وجہ ہے کہ بنے گھڑے پلاٹ اور خالی رقت آفرینی ، عبارت آرائی ، لفاظی اور طنز کوئی اثر پیدا نہیں کرتے کیونکہ جن تجربات سے گزرنا پڑا ہے وہ عام ہو چکے ہیں ۔ ہمیں اپنے گرد و پیش کی زندگی میں ہر طرف فسادات کے بھیانک اثرات نظر آتے ہیں ۔ فسادات نے زندگی کو تہ و بالا کر دیا تھا اس لیے فسادات نے

ہمارے ادب پر صرف اثر ہی نہیں ڈالا بلکہ ادب پر اس طرح چھا گئے کہ عرصے تک اور کسی موضوع پر شاذ ہی لکھا گیا ۔

فسادات ہندوستان اور پاکستان کے لیے بہت بڑا حادثہ ہیں ، خصوصاً پاکستان کے لیے ، کیونکہ اس نئی مملکت کو زندگی کی ابتدا ہی میں ایسی کاری ضرب لگی ۔ اس حادثے کا اثر ہماری تاریخی ، سماجی ، معاشی زندگی پر عرصے تک رہے گا ۔ اتنے بڑے انقلاب ، اتنے بڑے حادثے کا ہمارے ادب میں عکس‌ریز ہونا ناگزیر تھا ۔ فسادات کے پیچھے تو اتنا وسیع سیاسی ، تاریخی ، معاشرتی پس‌منظر ہے کہ اس پر ٹالسٹائی کے '' جنگ اور امن '' کی سی چیز لکھی جا سکتی ہے ، یہ الگ بات ہے کہ ہم میں کوئی ایسا ادیب نہ ہو جو ایسی چیز لکھے یا لکھ سکے ۔ میں یہاں یہ سوال فی‌الحال نہیں اٹھا رہی ہوں کہ فسادات پر بڑا ادب پیدا ہو سکتا ہے یا نہیں ؟ اس وقت ٹی ۔ ایس ۔ ایلیٹ کی ادیب اور شہری والی تقسیم بھی میرے مدنظر نہیں ہے ۔ لیکن یہ ٹھیک ہے کہ صرف خونریزی ، مار دھاڑ اور جسانی تکالیف کی تفصیلوں سے اچھا ادب پیدا نہیں ہو سکتا ، گو اس دور کی تصویر پیش کرنی ہو تو یہ تفصیلیں دیے بغیر چارہ نہیں ۔ آخر والٹیر کی Candide بھی تو خونریزی ، بربریت اور بہیمیت کی تصویروں سے بھری پڑی ہے ۔ فسادات میں جنگ کی بات بھی نہیں ۔ جنگ میں بہادری کا مظاہرہ ہوتا ہے ، اپنے وطن سے محبت کا اور وطن کے لیے یا کسی بلند آدرش کے لیے قربانی دینے کا جذبہ ہوتا ہے اور یہاں تو قتل عام تھا ۔ نہتے انسان جانوروں کی طرح ذبح کر دیے جاتے تھے ۔ خونریزی ، وحشیانہ‌پن اور درندگی کی گھناؤنی تصویریں! لیکن فسادات میں بھی اگر اجتماعی جذبے کے طور پر نہیں تو کم از کم انفرادی حالات میں بلند جذبے اور انسانی کردار کی بلندی ملتی ہے ۔ فسادات پر چند بہت اچھے افسانوں میں یہ موقعے دیکھیے جو sublime کی حدوں کو چھو لیتے ہیں : ریل کے مقفل ڈبے میں ایک نیا شادی شدہ جوڑا ہے ۔ گاڑی روک لی گئی ہے ۔ باہر درندے دروازے کو توڑنے کی کوشش کر رہے ہیں ۔ دولہا اپنا ریوالور دیکھتا ہے ۔ اس میں

صرف دو گولیاں باقی رہ گئی ہیں۔ پھر وہ اپنی سات دن کی دلہن کی طرف دیکھتا ہے۔ دلہن اس کی نگاہوں کے معنی سمجھ جاتی ہے۔ ''بتول وہ تمہیں زندہ تو نہ چھوڑیں گے۔'' دلہن قریب آ جاتی ہے۔ '' نہیں، میں موت سے نہیں ڈرتی، اپنی عزت کو ڈرتی ہوں۔'' دولہا دلہن کو بانہوں میں سمیٹ کر سینے سے لگا لیتا ہے۔ ہونٹ آخری بار ملتے ہیں پھر: '' بتول، تمہیں امام ضامن کے سپرد کیا۔'' اور ریوالور اس کی کنپٹی سے لگا کر فائر کر دیتا ہے۔ (کالی رات: عزیز احمد) ایک دلہن ایک گھر سے — جہاں قتل و غارت گری جاری ہے، اس کے ماں باپ قتل ہو رہے ہیں — اپنے زخمی دولہا کو کندھے پر ڈال کے نکل کھڑی ہوتی ہے۔ ایک جگہ وہ دولہا کو زانو پر لیے بیٹھی ہے۔ وحشیوں سے وہاں بھی سامنا ہو جاتا ہے۔ وہ جانتی ہے اس کے ساتھ اب کیا سلوک ہو گا۔ وہ ہمت کر کے ان کے پاس جاتی ہے: ''مہاشے، میری صرف ایک پرارتھنا ہے، صرف ایک پرارتھنا — مجھے ابھی ان کے سامنے مار دیجیے!'' ایک آدمی اس کی التجا سن لیتا ہے اور وہیں تلوار کا ایک بھرپور ہاتھ مارتا ہے، دلہن گرتی ہے۔ شکر گزار آنکھیں قاتل کی طرف اٹھتی ہیں اور دولہا پر محبت بھری، حسرت بھری نگاہیں جاتے جاتے وہ ختم ہو جاتی ہے اس احساس سے مطمئن کہ اس نے اپنے شوہر کے سامنے پاکیزگی کی حالت میں جان دے دی۔ (شکر گزار آنکھیں: حیات اللہ انصاری) ایک ہندو گھر میں مسلمان گھس کر قتل و غارت کر رہے ہیں اور ایک نوجوان خوبصورت لڑکی کو کھینچ کر باری باری ... پھر جب اکبر کی باری آتی ہے تو وہ سب یہ کہہ کر چلے جاتے ہیں کہ بعد میں وہ اسے ٹھکانے لگا دے۔ اکبر، جو بارہا جیل کی ہوا کھایا ہؤا ایک غنڈہ تھا، اپنے سامنے اس بے بسی سے کانپتی ہوئی لڑکی کو دیکھتا ہے، اس کے پاس آتا ہے: '' بہن، تمہارا کوئی آدمی یہاں قریب ہے تو تمہیں وہاں پہنچا دوں۔'' پاس والے گھر میں اجیت زخمی پڑا ہے۔ دو بچھڑے ہوئے محبوب ملتے ہیں۔ اکبر کی روح مسرور ہو اٹھتی ہے۔ (فیرس لین: نیندوگھوش) احسن کو معلوم ہوتا ہے کہ اس کی بیوی کو، جو قلب

کی مریضہ ہے ، اگر فسادات کے nightmares آج بھی رات بھر ستاتے رہیں تو وہ جانبر نہ ہو سکے گی - وہ ایک رات کی مہمان ہے - یہ آخری رات ہے اور احسن اس کے پاس بیٹھا ہے : '' صفیہ تم اپنا سر میرے سینے سے لگا لو - آنکھیں بند کر لو - میں تمھارے بالوں کو سنوارتا ہوں - نرم نرم چمکیلے بال! تم بے داغ سنگ مرمر کے حوض کے پاس بیٹھی ہو - حوض میں کنول کھلے ہوئے ہیں - راج ھنس اپنے شفاف سفید پر پھیلائے ...'' جب احسن کی زبان یہ کہتی ہے اس کے ذہن اور اس کی روح کی agony کیا ہو گی ! جب وہ اپنی بیوی کے سامنے خوبصورت منظر پیش کر کے ، اس کے ذہن کو سکون دے کر اسے موت کے ھاتھوں سے چھیننے کی ناکام کوشش کر رہا ہے - (... ترے کوچے سے ہم نکلے : ناصر شمسی) یہاں صرف جسمانی تکالیف نہیں ذہن ، قلب ، روح ــــ سب اس حادثے سے متأثر ہوئے ہیں - جب ہم ادب میں فسادات کا ذکر کرتے ہیں تو اس سے صرف خونریزی اور قتل عام مراد نہیں بلکہ یہ عظیم ٹریجڈی اپنے سارے پہلوؤں کے ساتھ -

تو اب دیکھنا یہ ہے کہ فسادات پر کیسے افسانے لکھے گئے اور لکھے جا رہے ہیں - فسادات کے پہلے دور میں بہت کم افسانے لکھے گئے - بہت سے ادیب خود اس طوفان کی زد میں آگئے تھے اور کئی ایک کے ذہنوں کو اس ٹریجڈی کی ہولناکی نے ایسی کاری ضرب لگائی تھی کہ وہ کچھ لکھنا چاہتے تھے ، ان کے پاس مواد بھی تھا لیکن سنبھل کر لکھ نہیں سکتے تھے - یہ ٹریجڈی اتنی بڑی ہی نہیں اپنی نوعیت میں ایسی ہولناک تھی کہ کسی کو سوجھ نہ رہا تھا کہ اسے کیسے پیش کریں - صرف احمد عباس ، کرشن چندر ، عصمت چغتائی اور اوپندر ناتھ اشک نے ادھر توجہ کی - اس وقت لکھے گئے افسانے اکثر بہت سطحی ، بناوٹی اور بھیکے رہے - سوائے اوپندر ناتھ اشک کے ڈرامے '' طوفان سے پہلے '' اور ایک حد تک '' پشاور ایکسپریس '' کے کوئی پایہ کی اور اثر انگیز چیز نہیں لکھی گئی - اس کی ایک وجہ یہ تھی کہ یہ افسانے اسی وقت لکھنے کی جلدی میں لکھے گئے تھے ؟ فسادات اس وقت ذہن میں رس بس کر ذہنی تجربے کی حد میں داخل

نہیں ہوئے تھے ۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ ادیبوں نے بہت محتاط ہو کر ایک تنگ سے راستے کو اختیار کیا ؟ پہلے سے انہوں نے یہ طے کر لیا کہ فسادات اور ان کے وجوہات کا ترقی پسند تجزیہ کیا ہو سکتا ہے ؟ ادیبوں کا رویہ کیا ہونا چاہیے اور کس قسم کے افسانے لکھے جانے چاہییں ؟ اور کچھ اس قسم کا فارمولا بنا لیا :

(۱) انگریزوں کی سامراجی حکومت نے نفرت و نفاق کا بیج بویا ؟
(۲) تقسیم اور پاکستان کا بننا فساد کی جڑ ہے ؟
(۳) ان فسادات میں ہندوؤں ، سکھوں اور مسلمانوں کا قصور برابر بتایا جائے اور سب برابر ذمہ دار ٹھیرائے جائیں ؟
(۴) افسانوں میں انتہائی غیر جانبداری بتانے کی کوشش کی جائے ؟
(۵) آخر میں اس موہوم سی امید پر الاپ کہ یہ نفرت مٹ جائے گی ، لوگ محسوس کریں گے کہ وہ صرف انسان ہیں اور پھر ایک نیا انسان جنم لے گا ۔

اس فارمولے کے مختلف عناصر کو سامنے رکھ کر پلاٹ بنائے گئے اور ایک بنے بنائے ڈھانچے میں جوڑنے کے لیے افسانے کے حصے تیار کیے گئے ۔ گھڑے گھڑائے پلاٹ اور حد سے زیادہ احتیاط اور شعوری کوشش نے ان افسانوں کو بے روح اور بے اثر بنا دیا ۔

اس فارمولے اور ترازو کی سب سے واضح مثالیں کرشن چندر کے افسانے ہیں ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کرشن چندر نے ان اصولوں کو سامنے رکھ کر یہ طے کیا ہے کہ اگر فسادات پر اتنے افسانے لکھے جائیں تو ان میں سے ایک افسانے کا ہیرو ہوگا ایک انگریز یا اینگلو انڈین پولیس افسر جو دونوں فریقوں کو آکسائے گا ۔ (جیکسن) ایک طوائف ہوگی جو عصمت لٹی ہوئی لڑکیوں (ایک ہندو اور ایک مسلمان) کی آواز دونوں قوموں کے لیڈروں تک پہنچائے گی ۔ (آزادی سے پہلے) آزادی کی راہ میں جان دینے والی تین عورتیں ہوں : ایک ہندو ، ایک مسلمان ، ایک سکھ ۔ (امرتسر) ایک افسانہ ایسا ہو جس میں دونوں طرف کی بربریت برابر بتائی جائے ۔ (پشاور ایکسپریس) مجموعی طور پر آدھے افسانے ایسے ہوں جن میں ہندوؤں

پر ظلم کا بیان ہو اور آدھے ایسے جن میں مسلمانوں پر ظلم کا بیان ہو ۔ جو ذرا سا خلوص اور اثر تھا وہ بھی مصلحت اور شعوری کوشش کی نذر ہو گیا ہے ۔ ان افسانوں میں طنزیہ عبارت آرائی بھی کوئی اثر نہیں رکھتی ۔ کرشن چندر نے متنوع پلاٹ بنانے پر جو توجہ دی ہے اتنی افسانہ لکھنے پر بھی نہیں دی ۔ صرف '' پشاور ایکسپریس '' کافی زبردست افسانہ ہے ۔ اس میں کچھ تفصیلی واقعہ نگاری بھی ہے لیکن یہاں بھی واقعے کے اندر سے سچا درد پیدا ہونے کے بجائے مصنف کی اپنی طرف سے الفاظ زیادہ ہیں : '' یہ ٹکسلا کا سٹیشن تھا ۔ یہاں ایشیا کی سب سے بڑی یونیورسٹی تھی ۔ پچاس اور مارے گئے ۔ یہاں بدھ کا نغمۂ عرفان گونجا تھا ۔ آخری گروہ کی اجل آ گئی ۔ '' بیس اور پچاس تو کیا ایک لاکھ آدمی مر گئے بھی محض الفاظ ہیں ۔ الفاظ بھی نہیں صرف ایک صوتی کیفیت ۔ آرتھر کوئسلر کے الفاظ میں : '' پچاس بلین صرف ایک آواز ہے ۔ ایک کتے کے کار کے نیچے کچلے جانے کی تفصیل ہمارے جذبات میں مد و جزر پیدا کر سکتی ہے ۔'' بہرحال اس افسانے میں بناوٹ کا اتنا احساس نہیں ہوتا ۔ کرشن چندر نے ایک ایسا ذریعہ ڈھونڈھ نکالا ہے جس میں دونوں رخ پیش ہو سکیں ۔ کہانی ایک ریل گاڑی کی زبانی بیان ہوئی ہے جو پناہ‌گزینوں اور شرنارتھیوں کو لیے پاکستان سے بھی گزرتی ہے اور ہندوستان سے بھی ۔ ترازو بہت احتیاط سے پکڑی گئی ہے لیکن اس کے باوجود ایک پلڑا ذرا جھک گیا ہے ــ اور غلط پلڑا ــ کیونکہ پاکستان کی سرحد پار کرنے کے بعد مظالم کی تفصیلیں پھیکی پڑ گئی ہیں ۔

اس ترازو اور غیر جانبداری کی کوشش پر کافی بحث چھڑ گئی ۔ لوگ کہنے لگے کہ غیرمسلم ادیبوں کے لیے غیرجانبداری اور دونوں طرف کے مظالم برابر بتانا آسان ہے ، بلکہ ان کو تو اپنی قوموں کے ظلم کی پردہ پوشی کے لیے بڑا اچھا ذریعہ ہاتھ آیا ۔ پھر مسلمان ادیبوں پر یہ الزام لگا کہ وہ غیرجانبداری اور وسیع القلبی کا تمغہ حاصل کرنے کے لیے اپنی قوم سے غداری برت رہے ہیں ۔ پھر یہ کہ اس میں ' ہندوؤں مسلمانوں نے برابر حصہ لیا ' کے احساس سے اُلٹا اثر بھی ہو سکتا ہے کہ

یہ ٹھیک ہی ہے ، انہوں نے بھی کیا ہم نے بھی کیا ۔ فسادات میں یہ احساس جس قدر شرانگیز ثابت ہؤا اور انتقام میں جو افراط و تفریط ہوئی وہ کسی سے پوشیدہ نہیں ۔ نواکھالی کے مظالم کا اتنا پروپیگنڈا کیا جا رہا تھا کہ بہار میں قیامت مچا دی گئی ۔ مارنے والوں کو تو یہی احساس رہا کہ ہم نواکھالی کا بدلہ لے رہے ہیں ۔ اور جب ہزاروں موت کے گھاٹ اتر چکے تو اس وقت خود کانگریس کی صحیح رپورٹ چھپی کہ نواکھالی میں دو سو سے کچھ کم آدمی ہلاک ہوئے تھے ۔ یہ ترازو ایک تاریخی حقیقت کو جھٹلاتی ہے ۔ پاکستان اور ہندوستان میں فسادات کی شدت اور مظلومین اور مقتولین کی تعداد میں زمین آسمان کا فرق ہے ۔ ادیب کو تو سچی سچی بات کہنی چاہیے ۔ اور چاہے کتنی ہی احتیاط برتی جائے دونوں پلڑے برابر رکھنا پھر بھی مشکل ہے ۔ چنانچہ '' پشاور ایکسپریس '' میں دونوں طرف اعداد کی گنتی برابر ہونے اور جمع تفریق سے پورا پورا حساب چکا دیے جانے کے باوجود ایک پلڑا پھر بھی بھاری نظر آتا ہے کیونکہ ریل گاڑی کے پاکستان کی سرحد پار کرنے کے بعد مظالم کا بیان پھیکا پڑ گیا ہے ۔ کرشن چندر کے تازہ افسانے '' جانور '' کے تین حصوں میں گو دو حصے مسلمانوں پر مظالم کے ہیں اور ایک حصہ ہندوؤں پر ظلم کا اس لیے بھاری تو دو حصوں والا پلڑا ہونا چاہیے تھا لیکن بہار میں اور دلی میں مسلمانوں کے قتل عام کی ایک مانی ہوئی واقعاتی حیثیت ہے اس لیے لوگوں کی توجہ اس طرف زیادہ نہیں جاتی بلکہ کشمیر والے حصے پر مرکوز ہوتی ہے جو سب سے پہلے رکھا گیا ہے اور جو حال کا تازہ ہے ۔ اس لحاظ سے اس کی پروپیگنڈا قیمت ہے ۔ اس طرح یہ افسانہ کشمیر کے عوام کے دکھ درد کی ترجمانی کی بجائے اپنی حکومت کے لیے پروپیگنڈے کا کام دیتا ہے — احمد عباس کے کشمیر پر افسانوں سے کہیں زیادہ جن کے بارے میں احمد عباس نے خود ہی اعتراف کیا ہے کہ ایسے افسانے پروپیگنڈے کی غرض سے لکھے جا رہے ہیں ۔ کسی نے یہ ٹھیک ہی اعتراض کیا ہے کہ ترازو پکڑنی ہی تھی تو کشمیر ہی میں کیوں نہ پکڑی گئی اور جموں میں دو لاکھ مسلمانوں کے قتل عام اور

ڈوگرا اور ہندوستانی فوجوں کے مظالم کا بھی ساتھ ہی ذکر کیوں نہیں کیا گیا ؟ ترازو ، غیرجانبداری اور احتیاط کے حامل یہ سارے افسانے بھی کرشن چندر کی غیرجانبداری ، انصاف پرستی ، انسان دوستی اور عوام سے ہمدردی کو ثابت نہیں کر سکتے جس طرح '' نیا مدرسہ '' میں ان کا کا صرف ایک جملہ ثابت کر سکتا ہے جب وہ یہ کہتے ہیں کہ ''کشمیر کا معاملہ رائے عامہ پر چھوڑا جائے ، وہاں کے عوام جس ملک سے ملنا چاہیں کشمیر کا اسی کے ساتھ الحاق ہو ۔'' یہ بات ہمارے ادیبوں میں سب سے پہلے کرشن چندر ہی نے کہی ہے ۔ '' نیا مدرسہ '' مزاحیہ ہونے کے باوجود '' دوسری موت '' ، '' جانور '' اور '' ہم وحشی ہیں '' کے سارے افسانوں سے کہیں اچھا اثر پیدا کرتا ہے ۔ اس میں مزاح مزاح میں بہت سے مسائل پر پتے کی باتیں کہی گئی ہیں ۔ یہاں بناوٹ کا احساس نہیں ہوتا اور کہیں کہیں غیر فطری مکالمے بھی نہیں کھٹکتے کیونکہ ہمیں پہلے ہی سے یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ طنز کے لیے ایک خاص فضا تیار کی گئی ہے ۔ کرشن چندر اہتمام سے سکول کے درجوں کو بدل کر اسی مناسبت سے مکالموں کی سطح بھی بڑھاتے گئے ہیں ۔ یا پھر ان کا چھوٹا سا مضمون '' میرا بچہ '' جس میں انہوں نے بڑے صاف ستھرے انداز میں یہ بتایا ہے کہ ایک ہندوستانی بچہ کس طرح پیدا ہوتے ہی تعصب اور تفریق کے سانچے میں ڈھلنا شروع ہوتا ہے ۔

یہ سارے الزام اور یہ ساری بحث صرف اس لیے اٹھ کھڑی ہوئی کہ ادیبوں نے غیرجانبداری کی شعوری کوشش میں مذہبی تفریق کے احساس کو مٹانے کے بجائے اور زیادہ واضح کر دیا تھا اور پڑھنے والوں کے ذہن کو اس طرف منتقل کر دیا تھا ۔ یہ ترازو اور حد سے زیادہ احتیاط بےکار ہے ۔ سچا اثر تو اس وقت پیدا ہو سکتا ہے جب ہمارے ادیب اس کامیابی سے اس تفریق کو مٹائیں کہ پڑھنے والوں کو ، خواہ وہ کسی مذہب کے ہوں ، ہندو ظلم ، مسلمان ظلم کا احساس نہ ہو بلکہ یہ کہ انسان کے ہاتھوں سے انسان پہ کیا گزری ! مسلمان کرداروں کی مصیبت اور ہندو کرداروں کی مصیبت کا احساس نہ ہو بلکہ انسانی دکھ اور مصیبت کا احساس ۔ چنانچہ فسادات پر لکھے گئے چند کامیاب اور اثرانگیز افسانوں

کی مثال لیجیے : '' فیرس لین '' مسلمانوں کا محلہ ہے اور ظلم بھی مسلمانوں کا بیان ہؤا ہے لیکن اس فن کار کو کون یک طرف اور جانبدار کہے گا جس نے اکبر اور اجمل کے کردار پیش کیے ہیں ؟ اور کیا ہیں '' فیرس لین '' کے ہندو کرداروں سے ہمدردی نہیں ہوتی ؟ ''... ترے کوچے سے ہم نکلے'' ساری ایک مسلمان خاندان کی داستان ہے ـ کوئی بےحس ہی ہو گا جس پر اس ڈرامے کے بےپناہ سچے درد کا اثر نہ ہو ـ کیا رامانند ساگر کے '' بھاگ ان بردہ فروشوں سے '' کی اپنے آپ کو راوی کی لہروں کے سپرد کر دینے والی ہیروئن ہندو ہے ؟ منٹو کے '' کھول دو '' کی سکینہ صرف ایک مسلمان لڑکی ہے ؟ سکینہ میں تو عورت کی ٹریجڈی مجسم ہو گئی ہے !

اب ایک فن کار کی دو چیزیں دیکھیے ـ عصمت چغتائی کی '' دھانی بانکیں '' میں شروع سے آخر تک ترازو بھی وہ بات پیدا نہیں کر سکی جو '' جڑیں '' میں صرف پنڈت جی کے بےچینی سے ٹہلنے یا بوڑھی ماں کے ان دو خاموش آنسوؤں میں ہے جو پنڈت جی کے ہاتھ پر ٹپک پڑتے ہیں ـ اس ترازو نے اور تو اور عصمت چغتائی تک سے ایک مصنوعی اور بنا گھڑا ڈرامہ لکھوایا ـ ایک ہندو گھر ، ایک مسلمان گھر ؛ ایک ہندو میاں بیوی ، ایک مسلمان میاں بیوی ؛ ان کا ایک بیٹا سورج ، ان کا ایک بیٹا خورشید (نام تک کا ترجمہ) ؛ ایک ہی قسم کے سین ؛ دونوں طرف سے محبت کے اظہار کے لیے ایک ہی قسم کے موقعے ـ البتہ گھریلو تفصیلیں ؛ عورت کے سہاگ کی نشانی ، دھانی بانکیں ، کا اشارہ ؛ عورت کا نرم و نازک احساس اور آخری سین کا سمبالک اثر ــ یہ سب ڈرامے میں کچھ اثر پیدا کر دیتے ہیں ـ یہ ایک ڈرامہ ہے اور عصمت چغتائی کے ڈرامے زندگی سے اتنے قریب نہیں ہوتے جتنے ان کے افسانے ہوتے ہیں ـ '' جڑیں '' '' دھانی بانکیں '' کا تضاد ہے ـ یہ افسانہ زندگی سے کاٹا گیا ہے ـ زندہ حقیقی کردار (یہاں خصوصاً بوڑھی اماں کا کردار پوری طرح ابھرا ہے) ، ایک متوسط مسلمان گھر کی جیتی جاگتی تصویر ! عصمت چغتائی ہمیں '' جڑیں '' میں نظر آتی ہیں ؛ ان کا وہ جاندار فن ، وہ زبان ، وہ مکالمے

جو عصمت چغتائی ہی لکھ سکتی ہیں ! افسانے میں صرف ایک ہی سین ہے ۔ ایک ہی وقت اور ایک ہی سین میں افسانے کے موڈ ، ٹمپو اور شدت میں تبدیلی ۔ پہلے وہ زندگی کی ہلچل ہے جب گھر والے ۔ بیٹے ، بیٹیاں ، بہوئیں ، بچے ۔ پاکستان منتقل ہونے کی تیاری کر رہے ہیں ۔ پھر بھرا پڑا گھر سنسان ہو جاتا ہے ، خاموشی اور ویرانی کا احساس ، اور فوکس ایک نقطے پر ہوتا ہے ۔ بوڑھی ماں کو ان سب کے چلے جانے کے بعد اپنی پچھلی زندگی کی یاد آ رہی ہے ۔ بوڑھی ماں کی تنہائی کا احساس ، اس کا شدید خاموش کرب یہاں پہنچ کر بہت بڑھ جاتا ہے ۔ ادھر پنڈت جی بےچین ٹہل رہے ہیں ۔ '' جڑیں '' میں بھی '' دھانی بانکیں '' کی طرح دو پرانے ہندو مسلمان همسایہ گھر ہیں جن میں بڑی محبت چلی آ رہی ہے لیکن یہاں شروع سے آخر تک اس محبت کا تجزیہ نہیں صرف ایک پیراگراف ہے ۔ پنڈت جی چپکے سے جا کر گئے ہوئے قافلے کو واپس بلا لاتے ہیں اور ان کے ہاتھ پر دو خاموش شکرگزار آنسو!

عصمت چغتائی کا یہ افسانہ بعد کا افسانہ ہے اور کچھ بعد میں لکھے ہوئے افسانوں میں سنبھلی ہوئی کیفیت آ چلی ہے ۔ احمد عباس کے افسانوں میں سے اکثر پہلے پہل لکھے گئے ہیں اور بہت غیرفطری ، سطحی ، بےجان اور بےاثر ہیں ۔ ایک افسانے کا کردار مرتے ہوئے هنس هنس کر ڈاکٹر کو اپنی داستان سناتا ہے اور یہی رٹ لگائے رہتا ہے : '' میں ہندو نہیں ہوں ، میں مسلمان نہیں ہوں ، میں انسان ہوں ۔ '' مرتے مرتے اس نے '' میں کون ہوں ؟ '' کا جواب مہیا کر دیا ہے ۔ '' انتقام '' میں ایک نفسیاتی نکتہ پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے ۔ ایک ہندو پر اپنی نوجوان بیٹی کی چھاتیاں کاٹے جانے کا منظر دیکھ کر ایسا جنون طاری ہوتا ہے کہ وہ ایک مسلمان لڑکی کو اسی حالت میں دیکھنا چاہتا ہے ۔ عرصے کی تلاش کے بعد اسے ایسا موقع ہاتھ آتا ہے ۔ وار کرنے کے لیے چھرا اٹھاتا ہے تو اسے پتا چلتا ہے کہ اس لڑکی کی چھاتیاں بھی پہلے سے کٹی ہیں ۔ یہ دونوں افسانے مہمل ہیں ۔ '' اجنتا میں '' البتہ کچھ تفصیلی واقعہ نگاری ہے اور عباس نے ٹریجڈی کو کچھ وسعت سے سمیٹنے

کی کوشش کی ہے لیکن سب کچھ بکھرا بکھرا رہ گیا ہے ، مجموعی اثر پیدا نہیں ہوا ۔ ایک طرف اجنتا کی تصویروں اور دوسری طرف آج کی خونیں تصویروں کا موازنہ ہے ۔ افسانہ نگار کا خیال یہ ہے کہ ہم آگے نہیں بڑھ رہے ہیں بلکہ وحشیانہ دور کی طرف جا رہے ہیں ۔ لیکن یہ افسانے کا آخری جملہ ہی رہ گیا ہے ۔ کوئی نئی جدت ، نیا موضوع ، نیا خیال بذات خود کسی افسانے کو اچھا نہیں بنا سکتے جب تک کہ اس موضوع کے ساتھ پورا انصاف نہ کیا گیا ہو اور اس خیال کی اچھی طرح تعمیر نہ ہو ۔ '' سردار جی '' میں ایک سردار جی مسلمانوں کے لیے جان دے دیتے ہیں اور افسانے کا '' میں ، جو تعصب کے ماحول میں پلا ہؤا مسلمان ہے ، سردار جی کی اس قربانی سے بہت متأثر ہوتا ہے ۔ لندن کے رسالے '' لائف اینڈ لیٹرز '' (دسمبر ۱۹۴۸ء) میں ، جو صرف ہندوستانی تحریروں کے لیے وقف ہے ، خواجہ احمد عباس کے مجموعے Rice کے تبصرے میں ایک موزوں تنقیدی جملہ ہے : Here is no evolution of type into individual but the struggle of the serf type to become film type ... each character exists in the context in order to exploit Hollywood subsentiment.

احمد عباس کے کردار فطری ، حقیقی اور انفرادی نہیں ہوتے ۔ صرف ان کے افسانے '' چڑھاؤ آتار '' میں کرداروں کی نشو و نما بہت فطری تھی اور ان کے جذبات و احساسات میں بہت آہستہ آہستہ فطری طور پر تبدیلی ہوئی تھی ورنہ عام طور پر احمد عباس کے افسانوں میں یہ تضاد ہے کہ ان کے کردار اصلی ہوتے ہیں لیکن افسانوں میں یہ زندہ کردار نہیں معلوم ہوتے ۔ وہ اپنے افسانوں کے لیے اکثر سچے ، گزرے ہوئے واقعات لیتے ہیں لیکن افسانے میں یہ بنے ہوئے معلوم ہوتے ہیں ۔ احمد عباس کے افسانوں میں اکثر حادثے یا اتفاق کا احساس ہوتا ہے ۔ '' سردار جی '' بھی ایک تنہا واقعہ معلوم ہوتا ہے ۔ تنہا ، ماحول سے کٹا ہؤا ۔ فسادات میں ایسے واقعات مستثنیات میں سے ہیں کیونکہ بڑی ٹریجڈی اور عام حقیقت یہ ہے کہ جنوں خیز منافرت کے اس طوفان میں ، ہجوم کی دیوانگی

کے نشے میں ہزاروں انسان ، اچھے اچھے انسان بہہ گئے ۔ لیکن اچھے واقعات کو منظر عام پر لانا چاہیے کیونکہ یاسیت کی اس اتھاہ گہرائی میں ، جب یہ احساس ہوتا تھا کہ انسانیت مر گئی ، انسانی بلندی کی یہ جھلکیاں ، گھور اندھیرے میں کہیں کہیں روشنی کی یہ کرنیں انسانیت پر بھروسہ دلاتی ہیں ۔ لیکن یہاں '' سردار جی '' مستثنیٰ ہونے کی وجہ سے نہیں پیش کرنے کے انداز سے تنہا ، کٹا ہؤا معلوم ہوتا ہے ۔ چنانچہ اشک کے ڈرامے '' طوفان سے پہلے '' کا اختتام بھی بالکل یہی ہے لیکن وہ ڈرامہ فطری انداز میں منتہیٰ کی طرف بڑھتا ہے یا پھر '' فیرس لین '' میں اجمل کے جان دینے کا واقعہ ایک وسیع پس منظر میں (جس میں دوسرا پہلو بھی ، کہ کس طرح انسان درندہ بن گیا ، پوری طرح آجا گر ہؤا ہے) بالکل فطری معلوم ہوتا ہے ۔ بہرحال '' سردار جی '' فسادات پر احمد عباس کے دوسرے افسانوں سے بہتر ہے ۔ لیکن فسادات پر احمد عباس کی اصل چیز راماننـد ساگر کے ناول پر ان کا دیباچہ ہے ۔ اس میں انہوں نے کوئی مصلحت نہیں برتی ۔ یہ دیباچہ ان کے سارے افسانوں پر بھاری ہے ۔

'' میں کون ہوں ؟ '' کا میں مرتے ہوئے ہنس ہنس کر اپنی داستان سناتا ہے ۔ ممتاز مفتی کے '' گھور اندھیرا '' میں کٹے ہوئے سر لڑھکتے ہیں ، ہنستے ہیں ، نعرے لگاتے ہیں ۔ احمد ندیم قاسمی کے دونوں افسانے '' میں انسان ہوں '' اور '' چـڑیل '' بھی بوالعجب قسم کے فنٹاسٹک ہیں ۔ حقیقت خود اپنے انـدر وہ کچھ رکھتی ہے کہ لفاظی ، مصنوعی رقت ، طنز کی بھرمار ۔ کسی کی ضرورت نہیں ۔ بلکہ یہ چیزیں الٹا سارا اثر زائل کر دیتی ہیں ۔ رمزی ، اظہاری یا طنزیـہ افسانے اگر کامیاب ہوں تو خیر ، ورنہ اس انـداز میں '' میں انسان ہوں '' یـا '' چڑیل '' کی سی بھونـڈی اور خام کوششیں ہوں تو ان میں ایک معمولی لیکن حقیقت آمیز داستان کی بات بھی پیدا نہیں ہوتی ۔ سچا درد تو حقیقی انسانوں کی کرب انگیز داستانوں میں پیدا ہو سکتا ہے نہ یوں کہ '' میں انسان ہوں ... میں پیاسا ہوں ... میری زبان میں کانٹے ... '' دکھ بھوگتے ، درد و کرب میں تڑپتے ، زندہ ، حقیقی انسانوں سے دور اوپر خلا میں جا کر

انسان انسان کی باتیں کرنا فراریت ہے - انسان کو کائناتی وسعت میں سمیٹ کر لکھنے کے لیے تو خیال کی انتہائی بلندی ، وسعت اور گہرائی اور احساس کی انتہائی شدت درکار ہے - اس کے لیے تو کسی کافکا کا قلم چاہیے - اردو کے نئے افسانوی ادب میں ایسا ایک ہی کامیاب افسانہ احمد علی کا '' قید خانہ '' ہے جو بلندی اور گہرائی رکھتا ہے - اس انداز میں لکھنا ہر کسی کے بس کی بات نہیں - '' میں انسان ہوں '' اتنی خام کوشش ہے کہ نہ یہ آفاق رہ سکا ہے نہ انفرادی - آفاقیت کا تو خیر احساس بھی اس میں پیدا نہیں ہوسکا اور نہ یہ ایک فرد کی داستان کی حیثیت ہی سے اثرانگیز ہے کیونکہ تفصیلیں معمولی ہیں اور بیان میں بےاثر لفاظی -

اس کے مقابلے میں '' کالی رات '' میں عزیز احمد نے پس‌منظر میں جو انسان کی تصویر دی ہے وہ خاصی کامیاب ہے - ہر طرف چھائی ہوئی بھیانک تاریکی ، گھور کالی رات ، جادو گرنیوں کی جھاڑنیں ، آسمان کی طرف اُڑتی ہوئی روحوں کا جال اور پھر انسان - جو اپنی ساری سائنس ، ساری تاریخ ، سارے فلسفے ، سارے علم کے ساتھ تہذیب و تمدن کے ارتقا کی بلندیوں پر پہنچ کر اب ایک گہرے غار کی پستیوں میں گرتا جا رہا ہے ، گرتا جا رہا ہے - برگساں ، ارسطو اور آئین سٹائین وغیرہ کے اقوال اور انسان کے تصور کو مناسب انداز میں جوڑ کر یہ سلسلہ قائم رکھا گیا ہے - یہ سلسلہ پس‌منظر میں چلتا ہے اور دردناک واقعات اور تفصیلوں کے پیچھے دبا گیا ہے - اس افسانے میں ہمیں بیک وقت کئی جگہوں کے فسادات کی جھلکیاں ملتی ہیں - عزیز احمد کا ''کالی رات'' فسادات پر لکھے گئے افسانوں میں ایک درجہ رکھتا ہے - ان کا دوسرا افسانہ '' میرا دشمن ، میرا بھائی '' اس سلسلے کا افسانہ ہے جو وہ سندبادجہازی کی داستانوں کے طور پر لکھتے ہیں - یہاں سندباد جہازی کلکتے کے فسادات کی داستان ایک عجوبے کے طور پر بیان کرتا ہے - یہ افسانہ ''جھوٹا خواب '' کا سا کامیاب نہیں ہے -

فسادات پر جو تمثیلی ، اظہاری ، رمزی یا طنزیہ افسانے لکھے

گئے ہیں ان میں صرف دو افسانے کامیاب ہیں ۔ حیات اللہ انصاری کا ''شکر گزار آنکھیں'' منفرد حیثیت رکھتا ہے ۔ یہاں نیا خیال اور نیا انداز ہے ۔ ایک آدمی کے دو selves پیش ہوئے ہیں ۔ ایک self متعصب ہندو ہے دوسرا انسان ۔ مرتی ہوئی دلہن کی احسانمند ، شکر گزار آنکھیں اس کی رگ رگ میں سما جاتی ہیں ، ہر وقت اس کا تعاقب کرتی ہیں اور وہ اپنے پہلے self کو قتل کر ڈالتا ہے ۔ گناہ کے احساس سے آلودہ ضمیر کے رستے ہوئے زخموں اور جانکاہ اندرونی اذیت کی بڑی بھیانک تصویر ہے ۔ فرد کی اندرونی کیفیتوں کو ایک الگ ہی چیز کہا جاتا ہے — یہ یہاں واضح طور پر ثابت ہوتا ہے کہ کس طرح اندرونی کیفیت بھی خارجی ماحول ہی کی پیداوار ہے ۔

پریم ناتھ در کا افسانہ ''آخ تھو'' ایک اظہاری کیفیت ہے جو خارجی حقیقت ہی کا ایک عکس ہے — وہ عکس جو فنکار کا احساس دیکھتا ہے ۔ ''آخ تھو'' ایک بھیانک خواب ہے جس میں وہ ایسی جگہ پہنچ جاتا ہے جہاں انسان انسان کا گوشت پکا کر کھاتا ہے ۔ درمیان میں اسے اپنی دنیا کی تصویریں بھی دکھائی دیتی رہتی ہیں اور یہ زیادہ غلیظ ، کریہہ اور گھناؤنی نظر آتی ہیں ۔ پریم ناتھ در افسانے میں انتہائی گھناؤنے پن اور کراہیت کا احساس بدرجہ اتم لے آنے میں کامیاب ہوئے ہیں ۔ یہ سارا افسانہ ہی مجسم طنز ہے ۔ انسان کی بربریت پر کئی افسانوں میں طنز کی گئی ہے لیکن اس کا جواب نہیں ۔

''چڑیل'' نہ حقیقی افسانہ کہا جا سکتا ہے نہ رمزی ، نہ الیگوری کے قسم کا ، فنتاسٹک البتہ نظر آتا ہے ۔ اس کے آخر میں اچانک نئے انسان کی تخلیق ہو جاتی ہے ۔ نہیں معلوم فسادات پر افسانوں میں اس 'نیا انسان پیدا ہوگیا' والے رسمی اختتام کی کیا تک ہے ؟ ایک مسلمان عورت کے بچہ ہؤا اور نیا انسان پیدا ہو گیا ، ایک سکھ عورت کے بچہ ہؤا اور نیا انسان پیدا ہو گیا ، ایک ہندو عورت کے بچہ پیدا ہؤا اور نیا انسان پیدا ہو گیا ۔ (عصمت چغتائی کے ڈرامے میں یہ بات ناموزوں نہیں معلوم ہوتی کیونکہ وہاں لکشمی یہ عزم کر سکتی ہے ۔) تعجب

کی بات تو یہ ہے کہ فسادات میں لٹی ہوئی عورتوں کو نئے انسان جنم دیتے ہوئے بتایا جاتا ہے ۔ عورتیں ۔ جنھیں یہ تک نہیں معلوم کہ ان آن گنت وحشی مردوں میں سے یہ بچہ کس کا ہے ؟ آن کے پیٹ میں جو کچھ پل رہا ہے وہ آن درندوں کا ہے جنھوں نے آنہیں آن کے ماں باپ سے ، ان کے گھروں سے چھین لیا ؛ جن کے سفاک ھاتھوں نے ان کا سہاگ لوٹا ، ان کے بچوں کو نیزوں پر چڑھایا اور جو آن کی بوٹی بوٹی نوچ کر اذیت دیتے رہے ہیں ۔ اس احساس سے تو انہیں اپنے حمل ھی سے نفرت اور کراھت ھوتی ھو گی ۔ وانـداوا سلیسکا کی '' ریزن ہو '' میں ایک روسی لڑکی اس اذیت ناک احساس کے پیہم کچوکوں کی تاب نہ لا کر ، کہ اس کے پیٹ میں ایک جرمن چیز پل رہی ہے ، اپنے آپ کو مار ڈالتی ہے ۔ لن یو تانگ کی ''لیف ان دی سٹارم'' میں ایک چینی لڑکی ، جو جاپانی حیوانیت کا شکار ہوئی تھی ، بچے کے پیدا ہونے کے بعد اس کا گلا آپ ھی گھونٹ دیتی ہے ۔ مامتا کے تقاضے سے اگر محبت ھو بھی جائے تو کیا یہی مائیں ، جو دوسری قوم کے ھاتھوں یہ سہہ چکی ھیں ، بچے کے پیدا ھوتے ھی اسے یہ تعلیم دینی شروع کر دیں گی کہ دوسری قوم کے لوگوں سے نفرت نہیں کرنی چاھیے ، سب انسان ھیں ؟ اور کیا یہی بچہ ، جو ایک طرف وحشیانہ بربریت اور کریہہ شہوانیت اور دوسری طرف ماں کے نفرت اور انتقام بھرے خون سے مل کر بنا ہے ، نیا انسان ہے ؟ ایسے افسانوں سے ، جن کے آخر میں نیا انسان پیدا ھو جاتا ہے ، کشمیری لال ذاکر کا چھوٹا سا افسانہ '' تخلیق '' کہیں اچھا اور مؤثر ہے کیونکہ اس میں حقیقت ہے ۔ اس میں ایک ریفیوجی کیمپ میں ایک لڑکی کے اپنے پہلے بچے کو جنم دینے کی بڑی حقیقی تصویر ہے ۔ '' اس کی تخلیق کا جذبہ سرد پڑ چکا تھا ۔ آزاد ھندوستان میں پیدا ھؤا بچہ آزاد نہیں ۔ اس کے جسم میں خون نہیں پانچوں دریاؤں میں گھلا ھؤا زھر ہے ، دماغ میں نفرت کا جذبہ ہے اور اس کے گلے میں دور سے کراھتی ھوئی انسانیت کی چیخیں ھیں ۔''

افسانے کے آخر میں نیا انسان پیدا ھو گیا کا ایک جملہ ٹانکنے میں

یا نئے انسان پر افسانہ ختم کرنے میں افسانہ نگار شاید یہ خیال کرتے ہیں کہ وہ ایک رجائی اشارہ دے رہے ہیں ، اس میں انسان کے مستقبل کی آمید ہے ۔ ایک جملے سے تو یہ آمید پیدا ہونے سے رہی ۔ رجائیت ، انسانیت پر بھروسہ اور انسان کے مستقبل کی آمید آن افسانوں میں ہے جن میں یہ احساس دلایا گیا ہے کہ انسانیت اب بھی زندہ ہے ۔ انسانیت کی جھلک اور انسانی کردار کی بلندی تو کئی افسانوں کی درمیانی تفصیلات میں یا کہیں کہیں افسانے کے واقعات میں ملتی ہیں لیکن بعض افسانوں کا مرکزی خیال یا موضوع ھی یہی ہے کہ کس طرح ایک قوم کے افراد نے دوسرے قوم کے افراد کے لیے قربانیاں دیں ، انہیں بچایا بلکہ انہیں بچاتے ہوئے اپنی جان بھی نچھاور کر دی ۔ ایسے افسانوں میں نمایاں اور مؤثر اوپندر ناتھ اشک کا ڈرامہ '' طوفان سے پہلے '' اور '' ٹیبل لینڈ '' یا سہیل عظیم آبادی کا '' اندھیارے میں ایک کرن '' اور ممتاز حسین کا '' سورج سنگھ '' ہیں ۔ پہلے دور میں فسادات پر جتنی بھی چیزیں لکھی گئی تھیں آن میں سب سے اچھا اور سب سے کامیاب اوپندر ناتھ اشک کا ڈرامہ '' طوفان سے پہلے '' تھا ۔ اس ڈرامے کے کردار ، اس کی سیٹنگ — سب کچھ حقیقی معلوم ہوتے ہیں ۔ ایسی جیتی جاگتی تصویر ہے کہ سب کچھ ہماری آنکھوں کے سامنے گزرتا معلوم ہوتا ہے ۔ بڑے فطری انداز میں ڈرامہ منتہا تک پہنچتا ہے ۔ '' طوفان سے پہلے '' میں جان کی قربانی ہے '' ٹیبل لینڈ '' میں ایک اور قسم کی قربانی ہے — ایک انسانی قدر ۔ سینیٹوریم کا ایک مریض ، دینا ناتھ ، جو ہندو شرنارتھیوں کے لیے چندہ جمع کرنے نکلتا ہے ، آخر میں جمع کیا ہؤا سارا چندہ ایک بوڑھے ، بے کس مسلمان کو دے دیتا ہے — یہ محسوس کر کے کہ آخر وہ بھی فساد کا شکار ہے ، پنجابی ہے ۔ مذھب کی تفریق مٹ جاتی ہے جب دق کا ایک مریض دق کے دوسرے مریض کی تکلیف کو پہچانتا ہے ۔ افسانہ انتہائی سادگی سے لکھا گیا ہے اور اس سادگی میں وہ اثر ہے جو عبارت آرائی پیدا نہیں کر سکتی ۔ اشک کی ان دونوں چیزوں میں بڑا سچا خلوص پایا جاتا ہے ۔ سہیل عظیم آبادی کا '' اندھیارے میں ایک کرن بہار ''

کی ٹریجڈی کی ایک تصویر ہے - بہار کے گاؤں کی — جہاں مٹھی بھر مسلمان کسانوں پر ہزاروں کے مسلح ہجوم حملہ کرتے تھے ، ان کے گھروں کو آگ لگا دیتے تھے اور وہ مٹھی بھر آدمی ڈٹ کر جان توڑ مقابلہ کرتے ہوئے شہید ہو جاتے تھے - چندر کے گھر والے اپنے مسلمان ہمسایوں کو گھر میں پناہ دے کر انہیں بچانے کے لیے حملہ آوروں سے بھڑ جاتے ہیں کہ مسلمانوں کو ہاتھ لگانے سے پہلے وہ ان سے مقابلہ کریں - چندر اس لڑائی میں کام آ جاتا ہے - یہ افسانہ ہمیں لڑائی کے عین قلب میں لے چلتا ہے اور حملہ بڑی تفصیل سے بیان ہوا ہے - اختر اورینوی کا افسانہ ” آج کل آج “ بھی بہار سے متعلق ہے - درمیانی تفصیلیں اچھی ہیں لیکن جس انداز میں پیش ہوا ہے اس سے کوئی خاص اثر پیدا نہیں ہوا - ممتاز حسین کا مختصر افسانہ ” سورج سنگھ “ کامیاب اور مؤثر ہے - ایک مسلمان خاندان اور ہندو خاندان انتہائی محبت سے رہتے آئے ہیں - فسادات میں جب اس مسلمان گھر کے سارے افراد قتل ہو جاتے ہیں اور جب سورج سنگھ کو معلوم ہوتا ہے کہ اس کے بیٹے نے بھی حصہ لیا تھا تو غصے سے دیوانہ ہو کر اپنے بیٹے کو گولی مار دیتا ہے اور آپ ایک مٹھ میں جا رہتا ہے - اس گھر کی ایک ہی بچی ہوئی جاندار چیز — کتا — اب اس کا تنہا دوست ہے - افسانے میں سورج سنگھ کا کردار اچھی طرح ابھرا ہے -

بنگالی افسانے ” فیرس لین “ کا مرکزی خیال بھی یہی ہے کہ ایک مسلمان اپنے ہمسایوں کو اپنے گھر میں پناہ دے کر ان کے لیے اپنی جان قربان کر دیتا ہے - یہاں اجمل کے کردار کو کتنی توجہ اور محبت سے پیش کیا گیا ہے - میں ہندو نہیں ہوں ، میں مسلمان نہیں ہوں ، میں انسان ہوں کے برخلاف یہاں اجمل میں ایک سچے مذہبی کو پیش کر کے یہ ثابت کیا گیا ہے کہ سچا مذہب انسانیت کے منافی نہیں بلکہ انسانی بلندی پیدا کرتا ہے - ” فیرس لین “ میں پورا محلہ ہے — محلے کے گھر ، ان گھروں کے مکین ، محبت ، شادی ، گھریلو جھگڑے — زندگی ! ادب میں زندگی کو پیش کرنا کچھ یہ بنگالی ادیب جانتے ہیں -

’’ فیرس لین ‘‘ میں زندگی کی چہل پہل ملتی ہے ۔ زندگی — جسے فسادات نے چار ہی دن میں تہ و بالا کر دیا ! ’’ فیرس لین ‘‘ فسادات پر لکھے گئے بنگالی افسانوں میں سب سے بلندپایہ قرار پایا ہے اور یہ ہے بھی بلندپایہ ۔ کم از کم اردو میں تو ایسا افسانہ نہیں لکھا گیا ۔ فسادات پر ناصر شمسی کے ڈرامے ’’... ترے کوچے سے ہم نکلے‘‘ اور ’’ فیرس لین ‘‘ کی سی بلندپایہ اور مؤثر کوئی چیز میری نظر سے نہیں گزری ۔ ’’... ترے کوچے سے ہم نکلے‘‘ میں جیسا بےپناہ سچا درد پیدا ہؤا ہے وہ اور کہیں نہیں ملتا ۔ اس درد میں حسن ہے ، بلندی ہے ۔

شاھد احمد کے طویل رپورتاژ ’’ دلی کی بپتا ‘‘ اور ’’ دلی آٹھ مہینے بعد ‘‘ میں دلی کے المیے کے یہ دونوں پہلو سموئے گئے ہیں ۔ دلی کی بربادی کی خونچکاں داستان اس طرح بیان کی گئی ہے کہ یہ شاھد احمد صاحب ھی کا حق تھا ۔ ذاتی تجربات کے بیان کے باوجود اس قدر نظم ، ضبط اور توازن ؛ رچا ہؤا بیان اور اسلوب کی پختگی ! یہاں تکنیک اور ترازو ، رقیق القلبی اور سستی جذباتیت نہیں بلکہ خلوص ، حقیقت ، سچی مستند تفصیلیں اور سچا درد ہے ۔ شاھد صاحب خود اس آگ سےگزرے ھیں اور ان کی زبانی دلی کی یہ بپتا عجیب اثر رکھتی ہے ۔ پھر آٹھ مہینے بعد جب وہ اس اُجڑی ہوئی دلی کو دیکھتے ہیں تو درد سے پکار اٹھتے ہیں : ’’ ماں ، کیا تیرا سہاگ اُجڑ گیا ماں ؟ ‘‘ فسادات پر ادب میں شاھد احمد صاحب کے اس رپورتاژ کو بہت نمایاں مقام حاصل ہے ۔

فسادات کے متعلق ایک اور رپورتاژ فکرتونسوی کا ’’چھٹادریا‘‘. ہے ۔ پنجاب کی تقسیم نے اس پانچ دریاؤں کے ملک میں ایک چھٹا دریا بہا دیا ۔ ’’ چھٹا دریا ‘‘ ایک ذاتی ڈائری کی صورت میں ہے ۔ ذاتی داستان ہونے کے باعث اس میں جذباتیت ہے ، لیکن اس جذباتیت میں خلوص ہے ۔

ان میں سے اکثر افسانے فسادات کے دوران کے ہیں ۔ فسادات میں لاکھوں انسان مرے اور لاکھوں کے لیے زندگی موت سے بدتر بن

گئی ۔ اب فسادات کے بھیانک اور تباہ کن اثرات کے کئی پہلوؤں پر افسانے لکھے جا رہے ہیں ۔

فسادات میں عورت کی ٹریجڈی پر قدرت اللہ شہاب کا '' یا خدا '' اور منٹو کا '' کھول دو '' جیسے افسانے بھی ملتے ہیں ۔ منٹو نے فسادات پر کئی افسانے لکھے ہیں لیکن یہ صرف فسادات پر افسانے نہیں ہیں ۔ منٹو نے یہاں بھی انفرادی ، اندرونی المیے کو ابھارا ہے ؛ منفرد انوکھے کردار لیے ہیں ؛ ان کا تیز ، گہری نظر سے مطالعہ کیا ہے ۔

'' کھول دو '' ، '' شریفن '' اور '' ٹھنڈا گوشت '' منٹو کے نہایت اچھے افسانے ہیں ۔ '' ٹھنڈا گوشت '' میں ایشر سنگھ پر بھی — جو ہیمنگوے کے killer کی سی بے حسی اور اطمینان سے قتل کرتا ہے ، جو مرتے مرتے بھی نہایت اطمینان سے اپنے گلے سے چھوٹتے ہوئے خون کو مونچھوں سے پھونک پھونک کر اڑاتے ہوئے اپنی قاتل بیوی کو اس لڑکی کا واقعہ سناتا ہے — یتّا ڈالتے وقت لڑکی کے مردہ ہونے کا احساس اتنا زبردست اثر کرتا ہے کہ اس میں psychic impotence آجاتی ہے ۔ منٹو کے ان مختصر افسانوں میں ہمیں قدم قدم پر فن کا احساس ہوتا ہے ، ایک استاد کاریگر کی چھاپ نظر آتی ہے ۔ منٹو کے یہ افسانے اتنے مختصر ، اتنے چست ، اتنے گٹھے ہوئے ہیں کہ ان میں ایک لفظ بھی زیادہ یا کم نہ ہو سکتا تھا اور اختتام میں وہ اچانک انہیں کہیں کا کہیں پہنچا دیتا ہے ۔ یہاں اختتام سے منٹو نے صرف استعجاب کا کام نہیں لیا ۔ موپاساں کے The Necklace کو استعجاب کی بہترین مثال کہا جاتا ہے لیکن اس افسانے میں اختتام استعجاب کا حامل سہی اور اچانک موڑ سہی لیکن افسانے میں یہ بالکل غیر اہم ہے ۔ جو چیز ہمیں متأثر کرتی ہے وہ میاں بیوی کے کردار ہیں ، ان کے انسانی تعلقات ، ان کی معصومیت اور غریبی ؛ اور اس ایک ہار کی وجہ سے ان کی محنت و مشقت اور افلاس کی زندگی کے دس سال — زندگی کی تباہی ! او ۔ ہنری کے Anecdotal افسانوں میں اختتام ھی سب کچھ ہوتا ہے ۔ منٹو کے اختتام میں دونوں باتیں ہیں ۔

افسانہ بھی اہم ہے اور اختتام بھی - اختتام پر پہنچ کر افسانہ اچانک بلندی حاصل کر لیتا ہے -

"کھول دو" زبردست افسانہ ہے اور فسادات پر لکھے گئے بہترین افسانوں میں سے ایک ہے - اس کے اختتام کا اثر اتنا زیادہ ہے کہ افسانے کی دوسری سب تفصیلات غیر اہم اور قابل فراموش معلوم ہوتی ہیں - لیکن بحث اور اعتراضات زیادہ‌تر اس کے رضاکاروں والے حصے پر ہوئے ہیں - اگر یہ ٹھیک ہے کہ یہ واقعہ زندگی سے لیا گیا ہے اور اس لڑکی کی یہ حالت رضاکاروں کی وجہ سے نہیں ہوئی تھی تو یہی بہتر تھا کہ وہ اسے حقیقی صورت میں پیش کر دیتے ، لیکن یہ بھی تو ایک حقیقت ہے کہ ایسی لڑکیوں اور عورتوں کی بے‌بسی سے فائدہ اٹھا کر اپنے بھی انہیں لوٹتے رہے ہیں -

قدرت اللہ شہاب کے "یا خدا" میں عورت کی یہی ٹریجڈی وسعت سے پیش ہوئی ہے - "یا خدا" "ان داتا" کی یاد دلاتا ہے اور فسادات پر افسانوں میں اس کی کچھ وہی حیثیت ہے جو بنگال کے قحط پر "ان داتا" کی تھی - تکنیک بھی "ان داتا" کی سی ہے - یہاں بھی تین حصے ہیں - اس داستان میں ایک تسلسل تو ہے لیکن یہ احساس بھی ضرور ہوتا ہے کہ داستان تیسرے حصے میں اچانک ٹوٹ کر بکھر گئی ہے - ممکن ہے کاسموپالٹن کراچی پہلے پہل یہی بکھرا اثر دیتی ہو لیکن پھر بھی یہ عناصر ایک اکائی میں سموئے جا سکتے تھے - افسانے میں صرف بالکل تاریک رخ پیش کیا گیا ہے : شمشاد پر ہر جگہ ظلم ہی ظلم ہوتا ہے ، کہیں بھی ہمدردی کی ذرا سی جھلک بھی نظر نہیں آتی - لیکن ایک طنز کی حیثیت سے "یا‌خدا" بڑا کامیاب ہے اور شہاب کی طنز کی زد سے تو کوئی نہیں بچا - طنز اور بغاوت اس افسانے میں رچ رچ گئی ہے - جب "یا‌خدا" پہلے پہل شایع ہؤا تو لوگوں کو اچانک اس کا احساس ہؤا کہ فسادات پر واقعی اچھا افسانہ تو اب لکھا گیا ہے - پھیکے بناوٹی افسانوں کے درمیان یہ اس قدر نمایاں معلوم ہوتا تھا کہ اسے فوراً بڑی مقبولیت اور شہرت حاصل ہو گئی اور اس کا وہ مستحق بھی تھا - اس وقت وہ فسادات پر بلاشبہ بہترین

افسانہ تھا اور اب بھی اس موضوع پر اردو کے دو ایک بہترین افسانوں میں سے ہے۔

انور کا چھوٹا سا افسانہ '' ظلمت '' بھی کیمپوں میں لڑکیوں سے برے سلوک کے متعلق ہے ۔ اندھیری رات ، کڑکڑاتا ہوا جاڑا ، خیمے ، اور خیموں میں سوئے سردی سے ٹھٹھرتے ہوئے پناہ‌گزین ۔ دفتر میں مسلم نیشنل گارڈ کا ہمدرد سپاہی کھڑا ہے ۔ دفتر کا بلب روشن ہے ۔ اس کی روشنی گویا تین سمتوں میں پڑتی ہے ۔ ایک خیمے میں ننھا بچہ چلاتا ہے : '' ماں ، ماں ،'' اس کی ماں کسی دولت کدے پر کسی کی پیاس بجھانے کے لیے بھیج دی گئی ہے ۔ بوڑھا نانا اُٹھ کر دفتر کی طرف چل پڑتا ہے کہ اپنی بیٹی کا پتا لگائے اور کمبل مانگ لائے ۔ ایک اور خیمے پر رشیدہ کھڑی ہے ، اسی ہمدرد سپاہی کے انتظار میں ۔ آج وہ آئے گا تو وہ اسے بتائے گی کہ اگر وہ اس سے شادی نہ کرے گا تو وہ تباہ ہو جائے گی ۔۔ وہ ماں بننے والی ہے ! لیکن ہمدرد سپاہی ایک نئی لڑکی کے انتظار میں کھڑا ہے جو نئی نئی کیمپ میں آئی ہے ؛ اور رضیہ آتی ہے ، دفتر کا بلب بجھ جاتا ہے اور بجھتے ہوئے تینوں کو تاریکی میں سمیٹ لیتا ہے ۔ بوڑھے کی مشعلِ راہ بجھ جاتی ہے ، رشیدہ کی اُمیدوں کا چراغ بجھ جاتا ہے اور رضیہ کی زندگی میں تاریکی شروع ہو رہی ہے ۔ اس میں شک نہیں کہ افسانے کی تعمیر فنکارانہ انداز میں ہوئی ہے لیکن تکنیک کا احساس اتنا واضح ہو گیا ہے کہ اس سے اثر میں کمی آ گئی ہے ۔ ممتاز مفتی کا '' ثمینہ '' اور رامانند ساگر کا '' بھاگ ان بردہ فروشوں سے '' عورت کی بےکسی کی ایک اور تصویر پیش کرتے ہیں ۔ جب غیروں کے پنجے سے چھوٹ کر یہ عورتیں آتی ہیں تو ان کے اپنے گھر ، ان کے اپنے ماں باپ ، ان کے اپنے شوہر ان کے ساتھ کیا سلوک کرتے ہیں ! ثمینہ واپس آتی ہے تو اس کے اپنے گھر میں وہ کس طرح دیکھی جاتی ہے ! اس کا منگیتر بھی اس سے شادی کرنے سے انکار کر دیتا ہے تو وہ زہر کھا کر اپنی زندگی کا خاتمہ کر لیتی ہے ۔ ثمینہ بہت ہی poignant کہانی بن سکتی

تھی لیکن مفتی نے یہاں بھی '' آپا '' کی جھینا والا انداز اختیار کیا ہے جو دو تین افسانوں تک تو دل کش تھا لیکن بار بار دھرائے جانے سے اس میں کوئی کیفیت باقی نہیں رہی ۔ پھر '' ثمینہ '' کی سی کہانی کے لیے تو یہ انداز بالکل موزوں نہ تھا ۔ '' بھاگ ان بردہ فروشوں سے '' درد انگیز ہے ۔ نرملا کا گاؤں ندی کے پار دوسری طرف ہے جہاں سے وہ اُٹھا لائی گئی تھی ۔ وہ ایک دن ہمت کر کے نکل جاتی ہے اور ندی پار کر کے اپنے گھر پہنچتی ہے ۔ اس کا شوہر اسے دروازے ہی پر دھتکار دیتا ہے ۔ وہ اپنے بچے کو ہاتھ بھی نہیں لگا سکتی ۔ وہ جس طرح اُمید کے سہارے لہروں پر تیر کر نکل آئی تھی اب دکھ اور یاس میں اپنے آپ کو پھر لہروں کے سپرد کر دیتی ہے لیکن : '' راوی کی پوتر لہروں نے مجھے قبول نہ کیا ۔'' یہ داستان وہ خود ھی سنا رھی ہے ۔ اس ضمن میں چندر کانت کا بالکل اسی طرح کا افسانہ '' کانک '' بھی قابلِ ذکر ہے ۔ '' بھاگ ان بردہ فروشوں سے '' دراصل افسانہ نہیں ہے رامانند ساگر کے فسادات پر ناول '' اور انسان مر گیا '' کا ایک باب ہے ۔ فسادات پر ایک اور ناول بہار کی ٹریجڈی کے پس منظر میں شکیلہ اختر نے لکھا ہے ۔ یہ دونوں ناول میری نظر سے نہیں گزرے ہیں لیکن چھپے ہوئے ٹکڑوں سے (اور ساگر کے ناول پر احمد عباس کے دیباچے سے) یہ اندازہ لگایا ہے کہ سچے خلوص اور دردمندی سے لکھے گئے یہ دونوں ناول بڑے دردآفریں ہوں گے ۔ یہ اندازہ تو نہیں لگایا جا سکتا کہ ناول کی حیثیت سے یہ کیسے ہیں ۔

'' آخری سہارا '' اور '' ایک دن '' شکیلہ اختر کے ناول کے ٹکڑے ہیں لیکن بذاتِ خود مکمل افسانے معلوم ہوتے ہیں ۔ عصمت چغتائی کے '' جڑیں '' کا سا فطری اور ادبی لحاظ سے کامیاب افسانہ تو خیر خواتین افسانہ نگاروں میں سے کسی نے نہیں لکھا لیکن دردآفرینی کے لحاظ سے سب سے اثرانگیز چیزیں شکیلہ اختر ھی نے لکھی ہیں ۔ '' آخری سہارا '' ایک ایسی لڑکی کی دردبھری داستان ہے جو کبھی خوشحال گھرانے کی تھی ، جس کی شادی ہونے والی تھی ۔ اس کے

ماں باپ اور منگیتر فسادات میں مارے جاتے ہیں اور وہ اب ایک ریفیوجی کیمپ میں پڑی ہوئی ہے ۔ یہ داستاں کچھ اتنی دردمندی سے لکھی گئی ہے اور یاسمین کے جذبات و احساسات اور اس کے خاموش درد و کرب کی ایسی تصویر کھینچی ہے کہ معلوم ہوتا ہے مصنفہ نے خود اس کے دل میں پہنچ کر اس کا کرب دیکھا ہے ۔ صدیقہ بیگم کے فسادات پر دو افسانے '' روپ چند '' اور '' گوتم کی سرزمین '' ان کے اور ، سیاست پر ، افسانوں کے برخلاف ، جو اکثر سطحی ہؤا کرتے تھے ، کافی اچھے اور اثرانگیز ہیں ۔ خدیجہ مستور نے عورت کے اغوا کو موضوع بنایا ہے ۔ '' ٹامک ٹوئیے '' میں تین چار اغوا شدہ عورتیں پیش کی گئی ہیں جو اپنا اپنا دکھڑا سناتی ہیں ۔ ان کی باتوں میں بلا کی تلخی ہے ، زہر ہے ، طنز ہے ۔ خدیجہ مستور نے '' ٹامک ٹوئیے '' کو بھی بالکل '' تین عورتیں '' کے انداز میں لکھنے کی کوشش کی ہے لیکن جو بات تجربے کی سچائی اور احساس کی شدت اور گہرائی نے '' تین عورتیں '' میں پیدا کر دی تھی وہ اس میں بالکل نہیں آنے پائی اور ان عورتوں کی گفتگو غیرفطری معلوم ہوتی ہے ۔ ان کا دوسرا چھوٹا سا افسانہ '' مینوں لے چلا بابلا '' اس سے قدرے بہتر ہے ، خصوصاً وہ سین جس میں لڑکی اغوا ہو رہی ہے ۔ لڑکی کے خاموش کرب کا احساس اچھی طرح لایا گیا ہے لیکن ایک مبہم اور رومانی اختتام نے اثر کو بہت کچھ زائل کر دیا ہے ۔ ہاجرہ مسرور کا '' بڑے انسان بنے بیٹھے ہو '' ایک طنز ہے — سڑک کی بجلی کی طرف سے انسان پر طنز ۔ جیسا کہ میں نے پہلے کہا ہے حقیقت خود اتنی زہریلی ، اتنی بھیانک ، اتنی تلخ اور گھناؤنی ہے کہ واقعہ‌نگاری میں خود بخود یہ زہرخند اور انسان کی حیوانیت پر یہ طنز موجود ہوتی ہے ۔ اس کے لیے ایک بالکل الگ بیرونی ذریعے کی ضرورت نہیں ، جیسے یہاں یہ طنز بجلی کی طرف سے کرائی گئی ہے ۔ ہاجرہ مسرور نے یہاں طنز کے لیے ایک خاص پہلو لیا ہے کہ انسان نے عورت — اپنی ماں — کو ذلیل کیا ۔ اس کھلی ظاہری طنز سے زیادہ '' امتِ مرحوم '' میں

ان کی طنز ، جو کردار کے تجزیے میں جھلکتی ہے ، زیادہ کامیاب ہے ۔ ساحل پر کھڑے ہو کر طوفان کا نظارہ کرنے والوں پر طنز سب سے پہلے کرشن چندر نے بڑی خوبی سے " ان داتا " میں کی ۔ شہاب نے بھی " یا خدا " میں اس طبقے پر زبردست طنز کی ہے جو مصیبت زدہ پناہ گزینوں سے رسمی ہمدردی جتاتے ہیں اور اپنی امداد اور خیرات پر بے حد خوش ہیں ۔ " تسکین " میں بورژوا طبقے کے کرداروں پر احمد ندیم قاسمی کی طنز بڑی مصنوعی ہے ۔ اس مقصد کے لیے دو تین مصنوعی کردار لائے گئے ہیں اور ان سے بار بار برٹرینڈرسل کی باتیں کرائی گئی ہیں ۔ اس سے ہاجرہ مسرور کی یہ طنز کامیاب ہے جو مرکزی کردار کے تجزیے اور ردعمل میں بین السطور دی گئی ہے یا پھر اس سے زیادہ اثر شکیلہ اختر کے " ایک دن " میں پیدا ہؤا ہے جس میں طنز واقعات کے بیان ہی میں اس طرح ضم ہوگئی ہے کہ اس کا احساس بھی بالکل نہیں ہوتا اور اس کے باوجود بورژوا طبقے کی بےحسی ، سوسائٹی لیڈیز اور خودساختہ خواتین کی مصروفیات ، دکھاوے کی کارروائیوں اور قومی خدمتوں کا احساس اس افسانے میں بڑے واضح طور پر آیا ہے اور پھر تصویر کا دوسرا رخ : کالج کے نوعمر رضاکار لڑکے اور لڑکیاں ، جو خدمت کے صحیح جذبےسے معمور ہیں ، ان تھک کام کرتے ہوئے دکھائے گئے ہیں ۔ ہاجرہ مسرور کی طنز متوسط طبقے کی ایک خاص لڑکی پر ہے ۔ فسادات کے مصیبت زدوں کو دیکھ کر اُس کا ردعمل ، اُن کے دکھ میں شریک ہونے اور ان سے صحیح ہمدردی کے جذبے کی بجائے کراہیت ، الجھن اور بیزاری کا احساس ۔ پھر وہ یہ فیصلہ کرتی ہے کہ ریفیوجی فنڈ کے لیے جو شو ہو گا اس میں وہ خوب ناچے گی ۔ ان سب افسانوں میں پناہ گزینوں کی مصیبت بھری زندگی کی جھلکیاں ہیں ۔ " تسکین " میں تو ایسا موقع نکل آیا ہے جس میں کئی پناہ گزینوں کی خونچکاں داستانوں کے ساتھ یہ افسانہ بہت poignant بن سکتا تھا لیکن احمد ندیم قاسمی نے یہاں پناہ گزینوں کے دکھ اور مصیبتوں سے زیادہ ممی کی رقت بتانے اور دردمندی جتانے پر توجہ

صرف کر دی ہے ۔ "میں کی اس مصنوعی رقت نے چند درمیانی دردناک تفصیلوں کا اثر بھی زائل کر دیا ہے ۔ ایک اور افسانے "جب بادل آمڈ آئے" کی بنیاد ھی ایک hypothesis ، ایک خود ساختہ مفروضے پر رکھی گئی ہے کہ مہاجرین پاکستان آئے ھی یہ تصور لے کر کہ یہاں جاگیرداروں سے زمینیں چھین کر کسانوں میں برابر بانٹ دی جائیں گی ۔ مہاجرین جب پاکستان آئے تو ان کے دماغ میں سب سے پہلے معاشی مساوات کا تصور نہیں تھا ۔ وہ پاکستان کو ایک پناہ‌گاہ ، مسلمانوں کے لیے ایک کچا گھر سمجھ کر آئے تھے ۔ جو چیز موجود نہ ھو اور جس کے پیدا کرنے کے لیے جد و جہد کرنی ہے (جیسے عوام میں بیداری اور معاشی مساوات کے مطالبے کا احساس پیدا کرنا) اگر یہ پہلے ھی سے ایک موجودہ حقیقت بتائی جائے تو یہ ترقی‌پسندی اور مارکسی نظریے کے یکسر خلاف ہے ۔ یہ رویہ مارکسی اصطلاح میں وھی دل جمعی اور آسودہ خاطری کا رویہ ہے جسے افیونی تسکین کہا گیا ہے ۔

آج کے فرانس کا سب سے زبردست ناول نگار فرانسوا اموریک کہتا ہے : Truth is greater than hypothesis, the artist must paint life as he sees it all around him. We invent nothing, we Imagine nothing ecxept what exists already. خصوصاً اس موقعے پر، جب پاکستان کی تعمیر کے سلسلے میں نئے نئے مسائل ، نئے نئے تقاضے ہمارے سامنے ھیں ، جو نہیں ہے اسے ہے مان لینا اور اس مفروضے پر خیالی محل تعمیر کرنا بڑا رجعت‌پسندانہ رویہ ہے ۔ تعمیر کے لیے تاریخی پس‌منظر ، موجودہ حالات کا صحیح مشاہدہ ، نئے مسائل کی گرفت اور ان کا صحیح تجزیہ درکار ھیں ۔ مثال کے طور پر جاوید اقبال کا تمثیلچہ "مگرمچھ کا بوٹ" دیکھیے ۔ اس میں مزاح مزاح میں ایک بڑے اھم مسئلے کی طرف ہماری توجہ منعطف کرائی گئی ہے ، اور جس کامیابی سے اور جس فنی انداز میں سب کچھ پیش ھؤا ہے اس کی داد نہیں دی جا سکتی ۔ فن اور سماجی مافیہ کا امتزاج اس کو کہتے ھیں ۔

مہاجرین کے متعلق ایک اور افسانہ "اور قافلہ چلا" ہے ۔

قافلہ گھسٹتا چلا جا رہا ہے منزل (پاکستان) کی طرف۔ راستے میں کئی کٹ جاتے ہیں؛ بھوک، پیاس اور بیماری سے مر جاتے ہیں اور یہ تھکا ہؤا قافلہ گھسٹتا چلا جا رہا ہے۔ یزدانی ملک کے افسانے کا یہ موضوع اچھا تھا اور افسانے میں تفصیلوں کی بہتات بھی ہے مگر انہیں سلیقے سے نہیں برتا گیا۔ افسانہ اتنے مبتدی انداز میں لکھا گیا ہے کہ قافلے کے چلنے کا احساس ہی نہیں ہوتا۔ درمیان میں قافلے کے ایک ایک فرد کی پچھلی زندگی نہایت تفصیل سے بیان ہوتی ہے لیکن قافلے کے متعلق صرف ایک دو جملے۔ البتہ کہیں کہیں درد پیدا ہؤا ہے۔ ایک تو شیرو کی بیوی کو اڑا لے جانے والے سین میں اور پھر آخر میں جب شیرو پاکستان تک پہنچ کر پاکستان اور ہندوستان کی سرحد کے بیچوں بیچ مر جاتا ہے۔ صلاح الدین اکبر کے افسانے "چاننن سنگھ" اور "ایک دن" وغیرہ ایک ڈاکٹر کے اپنے تجربے اور زاویے سے خاوص سے لکھے گئے ہیں۔ جاوید خٹک کا افسانہ "جھوٹی عزت" موپاساں کے افسانے The Ball of Fat کا چربہ ہے۔ اسی افسانے کو یہاں کے فسادات کا پس‌منظر دے کر اور مختصر کر کے لکھا گیا ہے۔

کبھی یوں ہوتا ہے کہ کسی المیے کی گہرائی چھوٹی چھوٹی باتوں میں کہیں زیادہ نمایاں ہوتی ہے، جیسے یہ چھوٹی موٹی وارداتیں محدب شیشے ہوں۔ مثلاً آغا بابر کا "کبو"، جو ایک ننھی سی گلہری سے متعلق افسانہ ہے، فسادات کے افسانوں کا ذکر کرتے ہوئے کبھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ یہ ننھی گلہری، جس کی ماں ایک ٹرک کے نیچے آ کر کچلی جاتی ہے، نہایت لاڈ اور پیار سے اسی ٹرک کے ڈرائیور کے ہاں پلتی ہے اور اس کے گھر اور کارخانے کی زندگی کا ایک ایسا جزو بن جاتی ہے کہ اس کے بغیر زندگی میں کوئی مزہ نہیں رہتا۔ لیکن پاکستان منتقل ہوتے ہوئے وہ بہت سے پیاروں اور عزیزوں کی طرح بچھڑ جاتی ہے۔ گلہری غلطی سے ایک سٹیشن کے پلیٹ فارم پر نکل آتی ہے اور جب ریل گاڑی اس کے مالک کو لیے نکل پڑتی ہے تو گلہری نہایت بے قراری سے درخت پر ادھر سے اُدھر پھدکتی پھرتی ہے اور

یاس و حسرت بھری نگاھوں سے اپنے آقا کو تکتی رہ جاتی ھے ۔ فسادات اور پھر ہجرت کی افراتفری میں عزیزوں کے بچھڑ جانے کے نہایت الم انگیز واقعات فسادات کے افسانوں میں رقم ہوئے ھیں لیکن شاذ ہی کوئی جدائی کا منظر اتنا حسرت‌انگیز اور المناک ہو گا جتنا اس ننھی سی گلہری کا اپنے آقا سے بچھڑ جانے کا منظر ھے ۔ آغا بابر کا یہ نہایت نازک ، معصومیت اور درد سے بھرا افسانہ فسادات کے افسانوں میں ایک یادگار چیز ھے ۔

اسی طرح شان الحق حقی کا ’’ ننھی کا توتا ‘‘ ھے جس میں ننھی کی جان ھے ۔ جب ننھی کا خاندان افراتفری میں ہجرت کرنے لگتا ھے ننھی اپنے جان سے پیارے طوطے کے پنجرے کا دروازہ کھول دیتی ھے کہ وہ آزاد ھو جائے ، لیکن طوطا اس سے بچھڑ کر آزادی سے نہیں موت سے ھم‌کنار ھوتا ھے ۔ حیرت کی بات ھے کہ یہ ننھے ، بے زبان جانوروں سے متعلق افسانے کتنے اثرپذیر ھیں اور ان چھوٹے چھوٹے المیوں کے محدب شیشے میں فسادات کا المیہ کتنا بڑا نظر آتا ھے ۔

یہ تسلیم شدہ بات ھے کہ بحران کے دوران ھی میں جو چیزیں لکھی جاتی ھیں ان سے کہیں زیادہ دیرپا اثر اور مستقل حیثیت رکھنے والی وہ تحریریں ھوتی ھیں جن میں وقت کا کافی فاصلہ ھوتا ھے ۔ وقت کی دوری پس منظر کو زیادہ وسیع بنا دیتی ھے اور نگاہ فاصلے سے دور دور تک پہنچتی ھے اور وقتی جذبات emotions recollected in tranquility کی سنجیدگی اور گہرائی حاصل کر لیتے ھیں ۔ چنانچہ فسادات پر دو ایسے افسانے ، جو بحرانی دور سے وقت کا کافی فاصلہ طے کرنے کے بعد لکھے گئے ھیں ، انہیں خصوصیتوں کے حامل ھیں اور فسادات پر بہترین افسانوں میں شمار ھوتے ھیں ۔ یہ دو افسانے ھیں بیدی کا ’’ لاجونتی ‘‘ اور انتظار حسین کا ’’ بن لکھی رزمیہ ‘‘ ۔

’’ لاجونتی ‘‘ میں بیدی کی نظر ھنگامی باتوں سے گزر کر انسان کی بنیادی فطرت کے پہلوؤں پر رکی ھے اور بیدی نے اس میں عورت کی فطرت کے ایک نہایت نازک اور اچھوتے پہلو کو چھوا ھے ، بلکہ یوں

کہنا چاہیے کہ بیدی نے عورت کی روح کو چھو لیا ہے ۔ میری اپنی رائے میں یہ افسانہ فسادات میں عورت کے حال پر لکھی ہوئی درد بھری کہانیوں میں بہترین اور اپنے انداز کا یکتا ہے ۔

''بن لکھی رزمیہ'' ایک ہمہ گیر افسانہ ہے جو فسادات کے مکمل پس منظر میں لکھا گیا ہے ــ اور پایہ کی تخلیق اسی وقت ممکن ہے جب فسادات کو ایک وسیع سیاسی اور معاشرتی پس منظر کے ساتھ پیش کیا جا سکے اور ایک پوری قوم کا تجربہ سمویا جائے ۔

فسادات کے متعلق پچاسوں افسانے لکھے گئے ہیں اور الگ الگ پہلوؤں پر چند ایک واقعی اچھے افسانے بھی ملتے ہیں لیکن یہ سب چیدہ چیدہ ، بکھری بکھری تصویریں ہیں ۔ فسادات پر ہمارا ادب اس خونچکاں دور کی تاریخ سے زیادہ مستند اور مفصل ہونا تو دور کی بات ہے ہم یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ ہمارے ادب میں یہ ٹریجڈی اپنی ہولناکی اور وسعت کے ساتھ پیش ہوئی ہے ۔ اور حقیقت بھی یہ ہے کہ ہیئت کے اعتبار سے مختصر افسانہ اس بار گراں کو اٹھا بھی نہیں سکتا ۔

یاخدا

بندر روڈ آج "فلسطین زندہ باد" کے نعروں سے گونج رہا ہے ۔ ہر لحہ بڑھتے ہوئے ہجوم کی اس سرکش ، بپھری ہوئی موج کو آگے بڑھتے ہوئے دیکھنے کے لیے لوگ اپنی بالکنیوں میں نکل آئے ہیں ۔ بالکنیوں پر کھڑے کھڑے ھی ان کے سینوں میں جوش ، ولولے اور عقیدت کی گرم موجیں آٹھ رھی ہیں ۔ جیسے جیسے ہجوم آگے بڑھتا جا رہا ہے سڑک پر چلنے والے بھی اس میں ملتے جا رہے ہیں اور یہ بپھرا ہؤا ، ہر لحہ بڑھتا ہؤا ہجوم ، یہ احتجاجی جلوس امریکی سفارت خانے کی طرف بڑھ رہا ہے ۔ پُرجوش نعرے بلند ہو رہے ہیں ۔ بڑے بڑے پلیکارڈز پر لکھا ہؤا ہے :

Down with Por-Jewish America.

Down with Pro-Jewish Russia.

امریکہ نے یہودیوں کو "پارٹیشن پلین" کے ناکام ہونے کے بعد بھی اپنی الگ سلطنت قائم کر لینے کے لیے اندر ھی اندر اُکسایا اور جب وہ قائم ہوئی اسی لحہ ڈرامائی سرعت کے ساتھ اسے تسلیم کر لیا ، اس لیے کہ امریکہ کو مشرقِ وسطیٰ میں اپنے اقتصادی اقتدار کے لیے یہودیوں سے غرض تھی اور صدر جمہوریۂ امریکہ کے الیکشن کے کئی لاکھ ووٹ یہودیوں کے ہاتھ میں ہیں ؛ بلکہ یہ کہا جاتا ہے کہ پریذیڈنٹ ٹرومن نے اسرائیل کے قیام کو تسلیم کرنے میں رائے عامہ کی نمائندگی نہیں کی کہ امریکہ میں اکثریت عربوں سے ہمدردی رکھتی ہے ۔ ادھر روس میں یہ خبر بڑے زور سے پھیلائی جا رھی ہے کہ برطانیہ شرق اُردن کی پشت پناھی کر رہا ہے اور اس کا جھکاؤ عربوں کی طرف اس لیے ہے کہ وہ مشرقِ وسطیٰ میں اپنے کمزور ہوتے ہوئے اقتدار کو مستحکم کرنا چاھتا ہے ۔

اس طرح وہ اپنے اپنے فائدے کا خیال کر کے آپ دور بیٹھے فریقین کو اکساتے رہیں گے ۔ دو قومیں کٹ مریں ، یہ آن کے لیے تماشہ ہے ، اور پھر دونوں کی لڑائی میں اپنا فائدہ بھی ہے۔ بڑی بڑی مغربی سلطنتوں کے اقتصادی اور سیاسی فائدوں کے لیے Power Politics میں ، آن کی آپس کی مخاصمتوں اور رقابتوں میں یہ چھوٹے چھوٹے ، کمزور ملک ۔پس گئے ہیں ۔ صدیوں سے یہی ہوتا آیا ہے ۔

آج کراچی میں یوم فلسطین منایا جا رہا ہے ۔ آج یروشلم کی پاک اور مقدس سرزمین خون میں نہا گئی ہے ۔ یہودیوں کی چھوٹی سی سلطنت ” سٹیٹ آف اسرائیل “ نے گویا خون میں جنم لیا ۔ انگریز جب فلسطین چھوڑ گئے تو فلسطین کو خون اور آگ میں چھوڑ گئے ۔

انگریز جب ہندوستان چھوڑ گئے تو ہندوستان کو خون اور آگ میں چھوڑ گئے ۔

چنگاری انہوں نے آہستہ سے رکھ دی تھی جو سلگتی گئی اور اب شعلے بھڑک بھڑک آٹھے ۔ فلسطین میں آن کی حکومت قائم ہونے سے پہلے عرب اور یہودی ساتھ ساتھ امن اور دوستی کے ساتھ رہتے تھے ۔ پھر انگریزوں نے باہر سے بھی یہودیوں کو یہاں آہستہ آہستہ لا بسایا اور انہیں اکساتے گئے ، عربوں کی انتقامی قوت کو روکتے گئے اور چاروں طرف پھیلی ہوئی اسلامی سلطنتوں کے درمیان ، مشرق وسطیٰ میں اس ٹھوس اور وسیع اسلامی قطعے کے عین قلب میں ، ایک اور مخالف طاقت قائم کرنا چاہی ۔ ” زیونسٹ “ طاقت — چھوٹی لیکن پُرخطر ! اور پھر وقت آنے پر آسے بڑی بڑی مغربی سلطنتوں کی پشت پناہی بھی تو دی جا سکتی تھی ! ہندوستان میں بھی انہوں نے نفاق کی چنگاری رکھی ۔ آن کے آنے سے پہلے ہندو اور مسلمان ساتھ ساتھ محبت سے رہتے تھے ۔ مسلمان شہنشاہ کے ہندو عہدہ دار ہوتے تھے ۔ اگر کبھی لڑائی ہوتی تھی تو ریاستوں کے حکمرانوں کے درمیان ، جو خالص سیاسی رنگ کی ہوتی تھی ۔ عوام آپس میں دوستی سے رہا کرتے تھے ۔ یہ فتنہ نہیں آٹھ کھڑا ہؤا تھا ۔ انگریزوں نے جان بوجھ کر ان میں منافرت پیدا کی :

" پھوٹ ڈالو اور حکومت کرو ۔"

آن کی دی ہوئی برکتوں اور نعمتوں میں سے یہ پھوٹ بھی ایک نعمت ہے ۔ "تم اپنے آقاؤں کی کن کن نعمتوں کو جھٹلاؤ گے ؟" ایک آخری اور بہت بڑا احسان انہوں نے ہم پر یہ کیا کہ وہ فراخدلی سے آزادی بخشنے کے ساتھ ساتھ اپنے بوئے ہوئے پھوٹ کے پودے کو اچھی طرح سینچ بھی گئے ۔ لیکن ہم ان کے احسانوں کو بھول نہیں رہے ہیں اور ان کی نعمتوں کو جھٹلا نہیں رہے ہیں ۔ ہم نے ان کے نام کی یادگاریں قائم کی ہیں ، اپنی سڑکوں اور عمارتوں کے نام ان کے ناموں پر رکھے ہیں جن کا ماٹو تھا: " پھوٹ ڈالو اور حکومت کرو ۔" کراچی کے سب سے فیشن ایبل بزنس سنٹر کا نام ہے ایلفنسٹن سٹریٹ*!

یہ ٹھیک ہے کہ یہ پھوٹ ، یہ نفرت سامراجی حکومت کی لائی ہوئی برکت ہے لیکن دیکھنا یہ ہے کہ کہاں تک انگریزوں کی اکسائی ہوئی نفرت ہی ہندوستان میں ان قیامت خیز فسادات کی ذمہ دار ہے ؟ ان سے پہلے ہندو مسلم فسادات ناپید تھے ، البتہ سکھوں کی بہت زمانے سے ، انگریزوں کے آنے سے بہت پہلے بھی ، مسلمان دشمنی چلی آ رہی ہے ۔ حضرت اسماعیل شہید کو اور سید احمد بریلوی کو سکھوں کی بربریت اور مظالم کے خلاف تلوار آٹھانی پڑی تھی ۔ سید احمد بریلوی کو سرحد میں پناہ لینی اور وہاں تنظیم کرنی پڑی تھی ۔ اور پھر تاراسنگھ جیسے لوگ اس بربریت کی یاد تازہ کراتے رہتے ہیں ۔ یہ بھی غور طلب بات ہے کہ کہاں تک ملک کی تقسیم اور پاکستان کا قیام ہی ان فسادات کا ذمہ دار ہے اور کہاں تک دوسرے اسباب اور دوسری قوتیں بھی کام کر رہی تھیں ؟ ان کا اندازہ لگانا مشکل ہے ۔ بہرحال یہ تو وثوق کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ تقسیم اور قیام پاکستان اس کے پورے طور پر ذمہ دار نہیں ہیں اور یہ محض " ہزار بار لعنت ہو ان رہناؤں پر جنھوں نے اس پیارے ملک کو بانٹ دیا "

* " Divie et Impera " was the old Roman motto and it should be ours : Elphinstone, Governor of Bombay. Minute of May 1859.

(پشاور ایکسپریس) والا معاملہ نہیں ہے ۔ اور پھر یہاں یہ بات بھی ہے کہ تقسیم کس طرح کی گئی ؟ بنگال اور پنجاب کی تقسیم میں ، پاکستان اور ہندوستان کی سرحدیں قائم کرنے میں ریڈ کلف کی شرارت کچھ کم فتنہ انگیز نہیں تھی ۔ حق تلفی کے احساس نے مسلمانوں میں اور تلخی پیدا کر دی ۔ اور اگر ریڈ کلف نے پنجاب کی تقسیم کرنے والی سرحد ٹھیک بنائی ہوتی تو آج کشمیر کے پچاسی فیصدی مسلمان سکھ اور ڈوگرا ظلم کا شکار نہ ہوتے ، کشمیر میں جنگ نہ چھڑتی اور وہاں کے عوام خود اپنی قسمت کا فیصلہ کرتے ۔

پاکستان کا قیام ہی فسادات کا ذمہ دار نہیں ہے ، اس سے پہلے بھی ہندو مسلم فسادات ہوتے رہے ہیں ؛ اور اگر پاکستان نہ بنتا تو اس کا کیا بھروسہ تھا کہ اقلیت کو کچلنے اور ختم کر دینے کی کوشش نہ کی جاتی ؟ دنیا کی تاریخ اس کی شاہد ہے کہ جہاں دو مختلف قومیں ایک ساتھ بسی ہیں یونہی ہوتا آیا ہے ۔ ڈاکٹر امبیڈکر نے Pakistan or the Partition of India میں سنجیدگی اور غیر جانبداری سے ، جذباتیت سے نہیں بلکہ سائنٹیفک تجزیوں کے ساتھ تقسیم کے مسئلے کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا ہے کہ دو الگ الگ قوموں کا ایک ساتھ امن سے رہنا بہت مشکل ہے ۔ انہوں نے اس سلسلے میں ترکی اور چیکوسلواکیا کی مثال دی ہے ۔ India to-day میں پام دت نے اسی مسئلے پر بحث کرتے ہوئے شمالی آئر لینڈ ، فلسطین ، زار کے زمانے کے روس اور جرمنی کی مثالیں دی تھیں ۔ زارسٹ روس میں یہودیوں کا قتل عام ، نازی جرمنی میں یہودیوں کو نیست و نابود کر دینے کی کوشش ، فلسطین میں عربوں اور یہودیوں کے درمیان خونریز جھڑپیں اس کا ثبوت ہیں کہ کس طرح ان سب ملکوں میں دو قوموں اور دو نسلوں میں مخاصمت رہی ہے ، خون بہا ہے اور ان سب ملکوں میں اقلیتوں کو ہمیشہ کچلا گیا ہے ۔ چنانچہ ڈاکٹر امبیڈکر نے لالہ ہردیال کی تجویز پر بھی بحث کی ہے ۔ لالہ ہردیال کی ۱۹۲۵ءمیں پیش کی ہوئی تجویز کہ ہندو سنگٹھن ہو ، ہندو راج ہو اور مسلمانوں کی شدھی — بلکہ اس

سے بھی دو قدم آگے — سرحدی علاقوں اور افغانستان کو فتح کر کے وہاں کے مسلمانوں کو بھی ہندو بنا لیا جائے ورنہ ان مسلمان پڑوسیوں کی وجہ سے ہندو طاقت کو ہمیشہ خطرہ رہے گا ۔

خیر ، یہ تو ہوئیں سیاست کی باتیں ۔ ادب کے لیے سیاست کی اہمیت اسی قدر ہے جس قدر سیاست انسانی زندگی پر اثرانداز ہوتی ہے ۔ ہم ادیبوں کے لیے فسادات کا تعلق انسانی زندگی سے ہے ۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ ادیبوں کو فسادات کے بارے میں کون سا رویہ اختیار کرنا چاہیے ؟ اب تک انہوں نے کون سا رویہ اختیار کیا ہے اور فسادات کا ان پر کیا ردِعمل ہؤا ہے ؟

جنگ کے زمانے میں لوگ شاکی تھے کہ جنگ آج دنیا کی سب سے بڑی حقیقت ہے لیکن ہمارے ادیب جنگ کے بارے میں بالکل خاموش ہیں ۔ دراصل بات یہ ہے کہ جنگ ہندوستان کے لیے بڑی حقیقت نہیں تھی کیونکہ جنگ کا ہندوستان پر براہِ راست اثر نہیں پڑا تھا ۔ لیکن فسادات آج ہمارے لیے بڑی قریبی اور ہولناک حقیقت ہیں ۔ فسادات نے یہاں زندگی کو تہ و بالا کر ڈالا ہے ۔ ان سے ایک ایک فرد متأثر ہؤا ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ ایک قلیل سے عرصے میں فسادات پر بہت کچھ لکھا گیا اور لکھا جا رہا ہے ۔ چند ادیبوں نے فسادات کے دوران ہی میں ، جب کہ حادثات تازہ تھے ، ان پر افسانے اور ڈرامے لکھے ۔ لیکن یہ ادیب ، جیسے : کرشن چندر ، عصمت چغتائی ، احمد عباس وغیرہ ان ادیبوں میں سے نہ تھے جو خود اس قیامت سے گزرے یا جن کے ذہنوں پر اس ٹریجڈی کی ہولناکی نے اس قدر کاری ضرب لگائی کہ گو وہ بہت کچھ لکھنا چاہتے تھے ، لکھنے کے لیے ان کے پاس بہت کچھ تھا لیکن وہ سنبھل کر لکھ نہیں پاتے تھے ۔ اس دور میں جو افسانے اور ڈرامے وغیرہ لکھے گئے وہ فسادات کے المیے کو چھو تک نہیں سکے ہیں ۔ انہیں پڑھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ محض اس موضوع پر لکھنے کی خاطر لکھے گئے ہیں اور اسی وقت لکھنے کی جلدی میں لکھے گئے ہیں ۔ ممکن ہے اس عجلت میں ان ادیبوں کا

یہ ارادہ بھی شامل ہو کہ وہ سب سے زیادہ حساس اور وقت کے بڑے نباض مانے جائیں ۔ بہرحال اس وقت شاذ ھی کوئی اثرانگیز اور پایہ کی چیز لکھی گئی ۔ بیشتر چیزیں بہت ھی پھیکی ، سطحی ، بےروح اور بےاثر تھیں ۔ اس کی ایک وجہ تو یہی ھے کہ یہ مناسب زمانی فاصلے کے بعد نہیں لکھی گئیں اور جو چیزیں بحران اور ھنگامے کے دوران میں انہیں موضوعات پر لکھی جاتی ھیں ان میں سنبھلی ہوئی کیفیت نہیں آنے پاتی ۔

ایک دوسری اور بڑی وجہ خود ھمارے ادیبوں کا وہ رویہ ھے جو انہوں نے فسادات کے بارے میں اختیار کیا ، یعنی اپنے ذاتی نظریوں میں نہیں اپنے افسانوں میں ادیب اس پر غور کرنے لگے کہ اس بارے میں صحیح ترقی پسند نظریہ کیا ہو سکتا ھے ؟ اور بہت سے لکھنے والوں کو ھمیشہ کی طرح کمیونسٹوں کے نقطۂ نظر کی تلاش ہوئی حالانکہ ھمارے ھندوستانی کمیونسٹ بھائی کسی ایک نظریے پر کبھی ثابت قدم نہیں رہے ۔ ان کی پالیسی کچھ اس قدر مصلحتی اور موقع پرست واقع ہوئی ھے کہ جس کا ساتھ دینے میں مصلحت سمجھی اس کا ساتھ دیا ؛ جیسی ضرورت آن پڑی ویسی پالیسی بدل لی ؛ اپنے نظریوں کو جھٹلا کر ان سے بالکل متضاد نظریے قائم کر لیے ؛ جن باتوں پر اڑے ہوئے تھے ان سے صاف مکر گئے ۔ ان کی ھر دم بدلتی ہوئی پالیسی کے مطابق جس نظریے کو ترقی پسند کہا گیا تھا وہ رجعت پسند ٹھیرا دیا گیا ؛ اور جو رجعت پسند تھا پلک جھپکتے ترقی پسند ہو گیا ، یعنی بس Hazlitt کے Indian Jugglers کی یاد آ جاتی ھے ۔ کمیونسٹوں کی نظر میں غدر میں انگریزوں کا ساتھ دینے والے ترقی پسند تھے* ۔

غرض جو کمیونسٹ اور نیشنلسٹ رویہ تھا وہ ترقی پسند ہؤا ۔ اگر تقسیم کو برا نہ بتایا جاتا تو یہ رجعت پسندی ہوتی ۔ یہ کبھی نہ سوچا گیا کہ ایک قوم کی آزادی کی خواھش اور حق خودارادیت کا مطالبہ کہاں تک رجعت پسند تھا ! بہرحال اس کے پیش نظر ادیبوں

* India To-day : Palme Dutt, Page 358

نے بہت ہی محتاط ہو کر ایک تنگ سے راستے کو اختیار کیا اور اپنے لکھنے کے لیے کچھ اس قسم کا فارمولا بنا لیا :

(۱) افسانے میں یہ ضرور بیان کیا جائے کہ انگریزوں کی سامراجی حکومت نے نفرت کا بیج بویا ؛

(۲) ہندوؤں اور مسلمانوں کو ہر حالت میں ایک ساتھ مل کر رہنا چاہیے تھا ۔ تقسیم بہت بڑی غلطی ہے ؛

(۳) ان فسادات میں ہندوؤں ، سکھوں اور مسلمانوں نے برابر کا حصہ لیا ۔ سبھی نے ایک سی لوٹ مچائی ، قتل و غارت گری اور تباہی میں برابر کا حصہ لیا اور اپنی بہیمیت کا ثبوت دیا ؛

(۴) اور پھر آخر میں اس موہوم سی امید پر الاپ کہ یہ نفرت مٹ جائے گی ، لوگ یہ محسوس کریں گے کہ وہ ہندو ہیں نہ مسلمان بلکہ انسان ۔ ایک نیا انسان جنم لے گا ۔ ایک نیا نظام قائم ہوگا جس میں انسان برابر ہوں گے ۔ نفرت مٹ جائے گی ، امن ہوگا ۔

آخر یہ کب ہوگا ؟ یہ نظام کب آئے گا ؟ یہ انسان کب پیدا ہوگا ؟ آج تو دنیا بھر کی قوموں ، ملکوں اور نسلوں میں منافرت اور بڑھتی جا رہی ہے ۔ چھوٹی بڑی سلطنتیں ایک دوسرے کا گلا گھونٹنے کو تیار کھڑی ہیں اور روس اور امریکہ ، یہ فیصلہ کرنے کے لیے کہ دنیا کی سب سے بڑی طاقت کون سی ہے ، آپس میں کسی بھی لمحہ گتھ جانے کے لیے تیار ہیں ۔ جس ملک کے نظام میں سچی نجات دیکھی جاتی تھی آج وہی سب سے زیادہ اقتدار کا بھوکا اور امن کے پردے میں جنگ کا جویا نظر آ رہا ہے ۔ اُدھر امریکہ ایٹم کی قوت میں نئی نئی آزمائشیں کر رہا ہے اور زیادہ سے زیادہ تباہ کن ہتھیار تیار کرنے کی کوشش کر رہا ہے ۔ اور یہ دنیا ، یہ سرزمین ، جو ابھی تین چار سال پہلے ایک ہولناک جنگ سے دھل گئی تھی ، اب اپنے اندر ایک اور اس سے زیادہ تباہ کن اور عالم گیر جنگ کی حرارت کو پکا رہی ہے ۔ یہ نفرت کب مٹے گی ؟ امن کب قائم ہوگا ؟ یہ انسان کب پیدا ہوگا ؟

گو یہ اچھی بات ہے کہ ہمارے ادیب اتنی غیرجانبداری سے

لکھنے کی کوشش کر رہے ہیں اور ان کا رویہ ترقی‌پسند ضرور ہے تاہم اس ڈر کی وجہ سے کہ کہیں تعصب اور جانب‌داری نظر نہ آئے — یہ اور بات ہے کہ اگر تعصب ہو تو انتہائی غیرجانبداری ظاہر کرنے کے باوجود بھی یہ جھلک ہی آتا ہے — ادیبوں نے اپنے میدان کو بالکل محدود کر لیا ہے ۔ مثلاً ایک ادیب چند واقعات کو پوری تفصیلوں کے ساتھ جانتا ہو ، اپنی آنکھوں سے دیکھا ہو ، یہ تفصیلیں بہت ہی اثرانگیز ہوں پھر بھی وہ اگر اپنی قوم کے متعلق ہوں تو وہ انہیں پیش نہیں کر سکتا کہ کہیں جانبداری نہ نظر آئے حالانکہ اس کا مقصد انہیں پیش کرنے میں دوسری قوم کے خلاف نفرت بھڑکانا بالکل نہیں بلکہ محض انسان کی بہیمیت بتانا ہے ۔ اس کے برخلاف ایک اور بات ، جو خاص طور پر دیکھی جا رہی ہے ، یہ ہے کہ ہمارے ادیب غیرجانبداری اور ترقی‌پسندی بتانے کی کوشش میں جان بوجھ کر دوسری قوم کے افراد پر لکھتے ہیں ، انہیں مظلوم کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں ، اپنے افسانوں کے کردار دوسری قوم سے لیتے ہیں ۔ چنانچہ ’’ سردار جی ‘‘ میں احمد عباس نے اور ’’گھور اندھیرا ‘‘ میں ممتاز مفتی نے سکھوں کے متعلق لکھا ہے ۔ اس قدر شعوری کوشش اور صحیح تفصیلوں کا فقدان ایسے افسانوں کو پھیکا بنا دیتا ہے ۔ پہلے دور میں جتنے افسانے لکھے گئے ہیں وہ اسی شعوری کوشش ، حد سے زیادہ احتیاط اور ایک بنے بنائے فارمولے کو پکڑے رہنے کی وجہ سے نہایت بنے بنائے ، سطحی اور پھیکے ہو کر رہ گئے ہیں ۔ چنانچہ ’’ ہم وحشی ہیں ‘‘ کے افسانوں کو لیجیے ۔ انہیں پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کرشن چندر نے فارمولے کے ترقی‌پسند اصولوں کو سامنے رکھ کر یہ طے کیا ہے کہ فسادات پر اتنے افسانے لکھوں تو اس میں ایک کا ہیرو ہوگا ایک انگریز یا اینگلوانڈین پولیس آفیسر جو دونوں قوموں کے افراد کو آکسائے اور انہیں ذاتی مدد دے ۔ (جیکسن) ایک افسانے کا ہیرو ہوگا ایک مسلمان غنڈہ جو اپنے کیے پر متاسف ہو ۔ (اندھے) ایک طوائف ہوگی جو عصمت لٹی ہوئی لڑکیوں کی آواز کو دونوں

قوموں کے لیڈروں تک پہنچائے گی ۔ پھر ایک ایسا افسانہ لکھا جائے جس میں دونوں طرف کی بربریت بتائی جائے اور دونوں کو برابر ذمہ دار بتایا جائے ۔ وہی ترازو والا نسخہ ۔ (پشاور ایکسپریس) اور اس سے زیادہ یہ کہ کرشن چندر نے اس بات کا خیال رکھ کر لکھا ہے کہ چند افسانے ایسے ہوں جو پاکستان کے رسالوں میں چھپ سکیں ، چند افسانے ایسے ہوں جو ہندوستان کے رسائل میں چھپ سکیں اور چند ایسے جن پر دونوں جگہ کوئی اعتراض نہ ہو اور یہ دونوں جگہ چھپنے کے قابل ہوں اس لیے پاکستان میں چھپنے والے افسانوں میں مسلمان کردار ہیں اور مسلمانوں پر ظلم کی داستان ہے اور ہندوستان کے رسالوں کے لیے ہندو کردار اور ہندوؤں پر جو ظلم ہؤا ۔ ظاہر ہے کہ جب یہ مصلحت کارفرما ہو تو رہا سہا خلوص بھی اس مصلحت کی بھینٹ چڑھ جاتا ہے اور اثرانگیزی جاتی رہتی ہے ۔

ان سارے افسانوں میں صرف " پشاور ایکسپریس " اچھا اور اثر انگیز ہے ۔ کرشن چندر نے اس میں ایک ایسا ذریعہ ڈھونڈ نکالا ہے جس میں دونوں رخ پیش ہو سکیں ، یعنی کہانی ریل گاڑی کی زبانی بیان کی گئی ہے جو پناہ‌گزینوں اور شرنارتھیوں کو لیے ہندوستان کی سرحد سے بھی گزرتی ہے اور پاکستان کی سرحد سے بھی ۔ ترازو بہت احتیاط سے پکڑی گئی ہے اور دونوں رخ برابر پیش کیے گئے ہیں گو یہ ترازو حقیقت سے بعید ہے کیونکہ ہندوستان اور پاکستان میں مقتولوں اور مظلوموں کی نسبت میں بہت فرق ہے ۔ مغربی پنجاب میں دو سو تو مشرقی پنجاب میں دو ہزار کا سوال ہے ، اور ہندوستان کے دارالسلطنت دہلی میں مسلمانوں کا جو قتل عام ہؤا اس کا پاکستان کے دارالسلطنت کراچی میں ایک چھوٹے سے فساد سے ، جسے حکومت نے فوراً روک دیا ، کوئی مقابلہ ہی نہیں ہے ۔ لیکن پھر بھی ہم ترقی‌پسندوں کو تعداد کا سوال نہیں اٹھانا چاہیے ۔ ہمیں جس چیز کو قابل مذمت بتانا ہے وہ یہ بہیمیت ہے ، یہ وحشیانہ پن اور یہ بربریت ہے جس کی تینوں قومیں — ہندو ، مسلمان اور سکھ — قصوروار ہیں ۔

ظلم کی مقدار کچھ بھی ہو، مرنے والوں کی تعداد کچھ بھی ہو کرشن چندر نے یہ بہت اچھا کیا کہ " پشاور ایکسپریس " میں دونوں پلڑوں کو برابر رکھا ۔ یہاں یہ احساس ہوتا ہے کہ ترازو بہت احتیاط سے پکڑنے کے باوجود ایک پلڑا ذرا جھک گیا ہے ۔ اور غلط پلڑا ۔ کیونکہ پاکستان کی سرحد پار کرنے کے بعد مظالم کی تفصیلیں پھیکی پڑ گئی ہیں ۔

" پشاور ایکسپریس " اچھا افسانہ ہے لیکن یہاں مصنف کے اپنی طرف سے الفاظ ہی الفاظ ہیں ۔ محض چند جملوں میں یہ کہنا کہ " یہ ٹکسلا کا اسٹیشن تھا ۔ یہاں ایشیا کی سب سے بڑی یونیورسٹی تھی ۔ لاکھوں طالب علم اس تہذیب و تمدن کے گہوارے سے کسب فیض کرتے تھے ۔ پچاس اور مارے گئے ۔ " ... " یہاں بدھ کا نغمۂ عرفان گونجا تھا ۔ آخری گروہ کی اجل آ گئی ۔ " بیس اور پچاس تو کیا ایک لاکھ آدمی مر گئے بھی محض الفاظ ہیں ۔ الفاظ بھی نہیں ، محض ایک صوتی کیفیت ۔ ایک آدمی کے اذیت دے کر مارے جانے کی تفصیل دل پر اثر کرجاتی ہے ۔

آرتھر کوئسلر کے الفاظ میں : " پچاس بلین صرف ایک آواز ہے ۔ ایک کتے کے کار کے نیچے کچلے جانے کی تفصیل ہمارے جذبات میں مد و جزر پیدا کر سکتی ہے ۔ پولینڈ میں تیس لاکھ یہودیوں کے مارے جانے کا محض ذکر ایک ہلکی سی بے چینی ہی پیدا کر سکتا ہے ۔ "

ہمیں محض الفاظ نہیں چاہییں ، تصویریں چاہییں ۔ اس بربریت اور بہیمیت کی خونیں ، گھناؤنی ، دل لرزا دینے والی تصویریں ۔ اور پھر ایسے دو متضاد جملوں ــ یہاں بدھ کا نغمۂ عرفان گونجا تھا ... پچاس اور مارے گئے ــ کے بجائے تصویریں ہوتیں ، دو متضاد تصویریں ــ ایک طرف تقدیس اور پاکیزگی ، امن اور محبت اور تہذیب کی تصویر ؟ دوسری طرف اس درندگی ، بربریت اور جاہلیت کی تصویر ــ تو کتنا زبردست اثر پیدا کیا جا سکتا تھا ! صدیوں پہلے جا کر پہلی تصویر کا خاکہ بنایا جا سکتا تھا ۔ یہ ظاہر ہے کہ اتحاد مکان اور تسلسل کو قائم رکھ کر یہ کیا نہیں جا سکتا تھا لیکن یہ قیدیں اب اتنی لازمی نہیں ہیں ۔

اتحادِ زمان و مکان ، ماضی ، حال ، مستقبل کی سرحدوں کو پھلانگ کر ، جس ذریعے سے بھی ہو ، بہرحال یہ بھیانک ٹریجڈی اپنی پوری وسعت اور ہولناکی کے ساتھ پیش ہوتی ۔ "پشاور ایکسپریس" کے آخر میں بھی وہی الاپ ہے جو ریل گاڑی کی زبانی ادا ہوئی ہے : "جب مجھ میں مزدور بیٹھیں گے ، انسان بیٹھیں گے ۔"

ایک اور بات ! ہمارے ادیبوں نے چند ایسے کمیاب واقعات کو پیش کیا ہے جس میں ہندوؤں یا سکھوں نے اپنے مسلمان دوستوں کو یا مسلمانوں نے اپنے ہندو اور سکھ دوستوں کو بچانے کی کوشش کی ہے ، اور بچانے کی کوشش میں کبھی کبھی اپنی جان بھی دے دی ہے ۔ یہ قوموں کی آپس میں نفرت ہے ۔ اچھے اور نیک دل افراد ہندوؤں میں بھی ، سکھوں میں بھی ، مسلمانوں میں بھی ملتے ہیں ۔ ایسے واقعات مستثنیات میں سے ہیں ، نمائندہ نہیں ۔ "روسو اینڈ رومانٹزم" میں Irving Babbit نے ، جو humanism کی تبلیغ کرتا ہے ، لکھا ہے : "تخلیقی فن مستثنیٰ اور اتفاقی واقعات کو نہیں لیتا جو کبھی کبھی ہو گئے ہیں یا ہو سکتے ہیں۔آرٹ کو انفرادیت کا نہیں آفاقیت کا مظہر ہونا چاہیے ۔ فن جو چیز انسانی ہو ، فطری ہو اس کا سہارا لیتا ہے ۔" ایسے واقعات بالکل ہی کمیاب ہیں لیکن پھر بھی اس موقعے پر ہمیں اُن کے مستثنیٰ ہونے کا خیال نہیں کرنا چاہیے اگر ان سے یہ ظاہر کیا جا سکے کہ انسان میں اب بھی انسانیت باقی ہے ، پُرخلوص ، بےلوث دوستی اور ایسی انسانیت اب بھی لوگوں میں مل سکتی ہے ۔ ایسے واقعات کے پیش کرنے سے ، گو وہ مستثنیٰ ہی کیوں نہ ہوں ، اچھا اثر پڑ سکے اور دوسروں میں بھی یہ انسانیت اُبھر سکے اور بات واقعی متأثرکن انداز میں کہی جائے تو اس کا بہت اچھا اثر بھی پڑ سکتا ہے ۔ چنانچہ اشک کا ڈرامہ "طوفان سے پہلے" اس لحاظ سے کامیاب ہے ۔ اس مرکزی خیال کے باوجود یہ بہت فطری نظر آتا ہے اور بہت اثرانگیز ہے ۔ اس کے برخلاف احمد عباس کے "سردار جی" میں وہ اثر نہیں ہے اور یہ بنا بنایا نظر آتا ہے ۔

احمد عباس کے دوسرے افسانے اور عصمت چغتائی کی '' دھانی بانکیں '' بھی بچگانہ کوششیں ھی نظر آتی ھیں - '' میں کون ھوں ؟ '' میں احمد عباس کے افسانے کا ھیرو مرتے وقت ھنس ھنس کر اپنی کہانی سناتا ھے اور سارے افسانے میں آس کی یہی رٹ ھے : '' مجھے معلوم نہیں میں ھندو ھوں یا مسلمان ھوں ؟ میں ھندو نہیں ھوں ، میں مسلمان نہیں ھوں ، میں انسان ھوں -'' '' دھانی بانکیں '' میں اور '' اجنتا '' میں محض ideas کے گرد افسانے بنانے کی کوشش کی گئی ھے -'' دھانی بانکیں'' میں گو شروع کا حصہ کافی اچھا ھے لیکن پھر وھی ترازو کا احساس اور افسانے کے بنے بنائے ھونے کا احساس اور آخر میں وھی خیال کہ '' انسان جنم لے گا !'' ممتاز مفتی کے افسانے '' گھور اندھیرا '' کے آخر میں ایک سکھ عورت ایک بچے کو جنم دیتی ھے تو کہا گیا ھے کہ '' انسان پیدا ھو گیا -'' '' اجنتا '' کا خیال شاندار تھا لیکن صرف اس ذکر سے کہ ھیرو اجنتا دیکھ کر واپس آتے ھوئے کسی کے استفسار پر کہتا ھے کہ '' نہیں میں اجنتا کی طرف سے نہیں آ رھا ھوں اجنتا کی طرف واپس جا رھا ھوں ، بلکہ اس سے بھی پیچھے '' تو ھرگز یہ آجاگر نہیں ھوتا کہ انسانیت آگے بڑھنے کی بجائے پیچھے ، اپنے وحشیانہ دور کی طرف ، واپس جا رھی ھے - کچھ ایسا ھی خیال — یعنی یہ کہ اپنے فلسفے اور اپنی سائنس کے ساتھ ارتقا کے سارے زینے طے کر کے بلندیوں پر پہنچا ھؤا انسان کس طرح ایک گھرے غار میں لٹک گیا ھے اور اس کی پستیوں میں گرتا جا رھا ھے — عزیز احمد نے '' کالی رات '' میں نہایت چابکدستی سے پیش کیا ھے - محض اس خیال کے گرد کہانی بنے ھوئے نہیں بلکہ دوسری ٹھوس تفصیلوں کے ساتھ ساتھ یہ فلسفے کا سلسلہ چلا جاتا ھے -

یہاں میں فن پر زور نہیں دے رھی ھوں - ایسے موقعوں پر ، جہاں فوری توجہ دینے کی ضرورت ھو ، محض فن فن الاپنا واقعی بے حسی ھوگی - ان میں جو چیز ھمیں ڈھونڈنی چاھیے وہ خلوص ھے ، اثر ھے ، افادیت ھے - فوری اثر اور ردعمل کے لیے پروپیگنڈا بھی کارآمد ھوتا

ہے ۔ لیکن یہاں ایک اور بات یہ ہے کہ اس قسم کی چیزوں کا اثر فوری تو ہو سکتا ہے لیکن دیرپا نہیں ہوتا ۔ ایک اچھی ٹھوس چیز کا اثر دیرپا ہوتا ہے ۔ دوسری جنگِ عظیم کے دوران میں بہت سے روسی ادیب پروپیگنڈے اور پمفلٹ نگاری کی طرف متوجہ ہو گئے تھے ۔ اس دور میں وہاں جو ناولیں لکھی گئیں ان سب میں اس جنگ کے لیے خاص اثر پیدا کیا جاتا تھا ۔ اھلیا اھرن برگ کی Fall of Paris ھم آج پڑھیں تو پھیکی نظر آتی ہے لیکن ہیمنگوے کے Farewell to Arms اور ایرک ریمارک کے All Quiet on the Western Front میں آج بھی وھی کیفیت اور وھی اثر ہے گو یہ پہلی جنگِ عظیم کے متعلق تھے اور ان میں جنگوں کی تباھی بتائی گئی ہے ۔ ان ناولوں کا پیغام آئندہ نسلوں تک بھی برابر پہنچتا رہے گا ۔

اسی طرح فسادات پر لکھے جانے والے افسانے اگر اچھے ہوں ، ٹھوس ہوں تو ان کا اثر دیرپا ہو گا ۔ صرف اس وقت کے فسادات کی روک تھام ھی مقصود نہیں بلکہ یہ کہ آئندہ بھی نہ ہونے پائیں ۔ سب سے بڑی بات یہاں افادیت ہے ۔ لیکن یہ بات قابلِ غور ہے کہ ادیبوں کی کمزور آواز اس جنوں خیز منافرت ، اس آگ اور خون کے کھیل میں کہاں تک سنی جا سکتی ہے ؟ کیا ادیبوں کے افسانے ، ناول اور نظمیں فسادات کو روک سکتے ہیں ؟

جنگوں کے خلاف کتابیں لکھی گئیں لیکن جنگیں کتابوں سے کہیں رکی ہیں ؟ تاھم قلم کی قوت اتنی بے مایہ بھی نہیں ہے ۔ Uncle Tom's Cabin دنیا کی تاریخ میں انسدادِ غلامی کی محرک ہوئی ۔ یہ ٹھیک ہے کہ چند افسانے یا مضامین یا نظمیں ، جو فسادات پر لکھی جائیں گی ، انہیں روک نہیں سکیں گی لیکن پھر بھی اگر ان کا تھوڑا سا بھی اثر ہو سکے ، افراد ھی ان سے متأثر ہوں ، اس جان و مال کی بربادی میں کچھ بھی بچ سکے تو ہمارا فرض ہے کہ لکھیں ۔

اور پھر اب ، جب کہ پاکستان بن چکا ہے ، ایک حد تک انتقالِ آبادی عمل میں آ چکی ہے اور فسادات تقریباً تھم چکے ہیں اس کی ضرورت

ہے کہ دوسرے بڑے اہم مرحلوں پر بھی توجہ دیں جو فسادات کا نتیجہ ہیں ۔ محض اس سامراجی حکومت کے بوئے بیج اور پھر انسان کی پیدائش کا راگ الاپنے کی بجائے زیادہ عملی قسم کے افسانے لکھیں۔ مرنے والے مر چکے اب ہم زندوں کی بھی خبر لیں ۔ وہ لاکھوں انسان جو بے گھر ہو چکے ہیں ، پناہ‌گزین اور شرنارتھی ، اغواشدہ عورتیں (ہندو ، مسلم ، سکھ — جو کوئی بھی ہوں) ، مہاجرین کا مستقبل — ان کے علاوہ اور بھی بہت سے مسائل آج ہمارے سامنے ہیں ۔

قدرت اللہ شہاب نے ایک ایسے ہی جاندار موضوع کو لیا ہے ۔ '' یا خدا '' کا موضوع فسادات میں عورت کا المیہ ہے ۔ عورت — جس کا ان فسادات کے دوران میں سب سے بیش بہا گوہر زبردستی ، بے دردی سے لوٹ لیا گیا اور پھر وہ متواتر غیروں سے ، اپنوں سے لٹتی رہی ۔ اور یہاں چل کر ٹریجڈی کتنی گہری ہو جاتی ہے کہ اس کی بے بسی اور مجبوری کا فائدہ اُٹھا کر اپنے بھی اسے لوٹتے ہیں ۔ وہ بے حس ہو گئی ہے ۔ اس گوہر کے لٹنے کا اسے احساس نہیں رہا ۔ اپنی عصمت کے کھونے کا اُسے غم نہیں رہا ، اُس کی روح ، اُس کی حس مر چکی ہے اور وہ اس حد تک مجبور ہو چکی ہے کہ اب اسی کو اپنا ذریعۂ معاش بنائے ۔ یہ صرف دلشاد کی ٹریجڈی نہیں ہے ، ہزاروں لاکھوں عورتوں کی ٹریجڈی ہے!

'' یا خدا '' دوسرا '' ان داتا '' ہے ، بلکہ ایک لحاظ سے '' ان داتا '' سے زیادہ کامیاب کہ اس میں ٹھہراؤ کا احساس اور تسلسل ہے ۔ جہاں '' ان داتا '' میں تین حصے بالکل مختلف ہیں اور صرف ایک ہلکے سے تار میں منسلک ہیں یہاں دلشاد ہی تینوں حصوں پر چھائی ہوئی ہے اور اسی کی مسلسل داستان بیان ہوئی ہے ۔ صرف پس‌منظر تین الگ الگ مقاموں کا ہے : مشرقی پنجاب ، مغربی پنجاب اور کراچی — جہاں سب جمع ہو گئے ہیں اور جو ملک کے ہر حصے سے آئے ہوئے مہاجرین کی جائے پناہ ہے ۔ یہ کمال کامیابی ہے کہ صرف ایک ہی پہلو اور ایک ہی کردار کو لینے کے باوجود اور مصنف کے اپنی طرف سے وسیع پس‌منظر دیے بغیر افسانے میں اجتماعی احساس ہے ، وسعت اور ہمہ‌گیری

ہے ۔ فوکس ایک ہی نقطے پر کیا گیا ہے لیکن اس کے پیچھے ہمیں یہ بڑی ہولناک ، گہری ٹریجڈی نظر آ جاتی ہے ۔

شہاب کے اس افسانے میں محض الفاظ نہیں ، جذبات نہیں ، کھلی طنز نہیں ، ظاہری تلخی اور بغاوت نہیں پھر بھی اس کے طنز کی تلخی اور بغاوت دل کی گہرائیوں میں اُتر جاتی ہے ، اس کی poignancy غیر محسوس طریقے پر ہماری روح میں اُتر جاتی ہے ۔

شہاب نے اپنے طنز کی زد میں سب کو لے لیا ہے ۔ اربابِ پاکستان کو بھی نہیں بخشا جو ان اہم مرحلوں پر پوری توجہ دیے بغیر اطمینان سے بیٹھے ہیں کہ :

مجھے فکر جہاں کیوں ہو ؟ جہاں تیرا ہے یا میرا ؟

لیکن یہ طنز ظاہری اور تیز نہیں بھرپور ہے ، جلوں میں رچی ہوئی ہے ، اور بغاوت ــ شہاب کا یہ افسانہ تو جیسے بغاوت سے معمور ہے ۔ شہاب کا فن خاموش فن ہے ۔ فن میں مقصد اس طرح ڈھکا رہتا ہے کہ ہم اُسے دیکھے بغیر محسوس کر سکتے ہیں ، اس سے اثر لے سکتے ہیں ۔ ان کے افسانوں میں ہمیشہ ایک صحت‌مند اخلاقی نظریہ ہوتا ہے جو وعظ اور نصیحت نہیں بنتا بلکہ افسانے کے جسم میں پنہاں ہوتا ہے لیکن جسے ہم محسوس کر لیتے ہیں ۔ '' تلاش '' ، '' غریب خانہ '' ، '' جگ جگ '' ، '' سب کا مالک '' اور '' سٹینو گرافر '' میں یہ احساس موجود ہے ۔ شہاب میں سماجی شعور پہلے بھی تھا اور اب یہ شعور بڑھتا جا رہا ہے ۔ اس موقعے پر '' یا خدا '' کی تخلیق کوئی معمولی کامیابی نہیں ۔ '' یا خدا '' فسادات پر اب تک چھپے ہوئے افسانوں میں بلا شبہ بہترین ہے ۔ یہ ان افسانوں میں سے ہے جن کا موضوع وقتی ہونے کے باوجود اثر دیرپا ہوتا ہے ۔ اگر ایسے افسانے بھی کچھ اصلاح نہ کر سکیں تو پھر افادی ادب کی باتیں کرنا بے کار ہے ۔

کشمیر اداس ہے

”کشمیر آداس ہے“ کے بارے میں یہ دو جملے لکھتے ہوئے مجھے کوئی جھجھک محسوس نہیں ہو رہی :

”کشمیر آداس ہے“ اردو کا بہترین رپورتاژ ہے۔

”کشمیر آداس ہے“ ایک سچا رپورتاژ ہے۔

محمود ہاشمی کا یہ رپورتاژ پڑھنے کے بعد پہلی بات کے ماننے میں آپ کو کوئی تأمل نہ ہو گا۔ دوسری بات کے بارے میں شاید آپ یہ کہیں کہ یہ تو کوئی بات نہ ہوئی کہ کسی رپورتاژ کو سچا رپورتاژ کہا جائے۔ رپورتاژ کا وصف ہی یہ ہے کہ اس میں حقیقی، گزرے ہوئے واقعات ہوں اور وہ سادگی سے اسی طرح بیان کیے جائیں جیسے کہ وہ گزرے ہوں۔ تاہم کسی رپورتاژ کے سچا ہونے میں واقعات کی صحت ہی نہیں صداقتِ بیان کو بھی بڑا دخل ہوتا ہے۔ بعض باتوں کو مصلحتاً دبانا، بعض کو عمداً ابھارنا، کسی بات کو دوسرے ہی رنگ میں پیش کرنا، غلط تفسیر اور بیان میں کچھ اس طرح کے اشارے کہ غلط اثر پیدا ہو — اسے علمِ قانون کی اصطلاح میں Sup-press 10 اور Suggesst 10 کہتے ہیں۔ یہ سچ کی صورت کو اس طرح مسخ کر دیتے ہیں کہ وہ سچ نہیں رہتا۔ کرشن چندر کے رپورتاژ ”پودے“ میں سچ کی صورت اسی طرح مسخ ہوئی ہے۔ رپورتاژ میں رنگ آمیزی مجرمانہ بن جاتی ہے کیونکہ لکھنے والا اسے سچ کہہ کر پیش کرتا ہے اور پڑھنے والا اسے سچ سمجھ کر پڑھتا ہے۔ یہاں ادیب کی ذمہ داری دو چند بڑھ جاتی ہے۔

۱۹۴۷ء کے فسادات اتنا بڑا بھیانک سچ تھے لیکن کیا فسادات پر لکھی گئی بیسیوں چیزیں سچی تھیں؟ یہاں ہمارے ادیبوں نے ذہنی ایمانداری سے کام نہیں لیا تھا۔ بس اس سے سروکار رہا کہ کہیں ہم

پر جانب‌داری کا الزام نہ لگ جائے ۔ اکثر افسانوں میں مصلحت اور ریاکاری صاف نظر آتی تھی ۔ تخیلی ، بنے گھڑے پلاٹ ، مصنوعی ترازو — یہ سب ہی سچ سے فرار کی راہیں تھیں ۔

کشمیر کا مسئلہ بھی ایسا تھا کہ یہاں پھونک پھونک کر قدم رکھنے کی ضرورت محسوس ہوتی تھی ۔ ایک طرف مصلحت اور ریاکاری سے اور دوسری طرف نفرت کے بے پناہ سیلاب سے بچ کر ایسی معروضیت قائم رکھنا کوئی معمولی اور آسان بات نہ تھی لیکن یہ کتاب پڑھنے کے بعد آپ کو معلوم ہو جائے گا کہ ہاشمی صاحب نے کس فنی ضبط کا ثبوت دیا ہے ۔ جموں والا حصہ کیسا نازک مرحلہ تھا ؟

" کشمیر اُداس ہے " اپنے مواد میں اتنا متمول ہے کہ اس سے ایک ناول کی تخلیق ہو سکتی تھی ۔ وسیع سیاسی پس‌منظر ، اتنے زیاد اور ایسے متنوع کردار ، ڈرامائی موقعے اور داستان کی اثرانگیزی یقیناً ایک فنی تخلیق کے لوازم بن سکتے تھے ۔ یہ بات بھی نہیں کہ ہاشمی صاحب میں قوتِ تخلیق نہیں ۔ انہوں نے اگر " کشمیر اُداس ہے " کا سا رپورتاژ لکھا ہے تو " انار کلی کی واپسی " کی سی شاندار فینٹسی بھی اُردو ادب کو دی ہے ۔ " کشمیر اُداس ہے " میں ہمیں قدم قدم پر فنی شعور ملتا ہے ۔ یہ رپورتاژ ناول یا افسانہ یا ڈرامہ ہوتا تو یہ شک ضرور تھا کہ ممکن ہے فلاں واقعہ یا کردار تخلیل کی پیداوار ہو یا فلاں بات یونہی اثر بڑھانے کے لیے یا اپنے نظریے کو تقویت دینے کے لیے اپنی طرف سے بڑھائی گئی ہو ۔ " کشمیر اُداس ہے " رپورتاژ ہی کی صورت میں سچ ہونے کی وجہ سے زیادہ قیمتی بن گیا ہے ۔

سچ میں بڑی قوت ہوتی ہے گو یہ ٹھیک ہے کہ فن حقیقت کو اس شکل میں ڈھال سکتا ہے کہ اس سے زیادہ سے زیادہ اثر پیدا ہو — واقعات پر کہیں سایہ ڈال کر ، کہیں تیز روشنی پھینک کر ، خاص ترتیب سے آگے بڑھا کر اور کئی اور طریقوں سے اثر بڑھایا جا سکتا ہے — لیکن اکثر سیدھے سادے سچ میں آرٹ سے زیادہ اثرانگیزی کی قوت ہوتی ہے ۔ سامرسٹ ماھم اپنی Writers Note Book میں ڈائریوں

کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ Jules Renard میں تخلیقی قوت کچھ اس طرح مفقود ہے کہ تعجب ہوتا ہے وہ ادیب بنا ہی کیوں ؟ اس کے نہ تو ڈرامے اچھے ہیں نہ ناول ۔ ناولوں میں صرف ایک ناول اچھا ہے جو آٹوبیاگرافک ہے ۔ اس ناول میں رینارڈ کا انداز نگارش ، جس میں کوئی صناعی نہیں ، زور نہیں ، اثر پیدا کرنے کی قوت نہیں اپنی انتہائی سادگی میں pathos کو اور بڑھا دیتا ہے اور جب رینارڈ کی وہ ڈائری ، جو وہ بیس سال لکھتا رہا تھا ، journale کی صورت میں چھپی تو معرکہ‌آرا چیز نکلی اور فرانسیسی ادب کا ایک چھوٹا سا شاہکار بن کر آئی ۔

ڈائری ایک مستند ریکارڈ ہوتی ہے کیونکہ اس میں وقت کی بات اُسی وقت نوٹ کی جاتی ہے اورکسی خاص وقت کا تجربہ اُسی وقت لکھا جاتا ہے ۔ ڈائری کی سچائی کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ ڈائری گویا اپنے لیے لکھی جاتی ہے ۔ اس میں لکھنے والا اپنے آپ سے مخاطب ہوتا ہے ۔ دوسروں پر اس کی اشاعت اس کے لیے اتنی اہمیت نہیں رکھتی ، اور اگر رکھتی ہے تو اس صورت میں‌کہ اس کا لکھنے والا اپنے پیچھے یہ سچ چھوڑنا چاہتا ہے ۔ جرنلز اکثر اس وقت شایع ہوتے ہیں جب انہیں لکھے ہوئے سال ہا سال گزر گئے ہوں ۔ ڈائریاں تو مصنفوں کی موت کے بعد بھی چھپی ہیں ۔ ڈائریاں موت کے منہ میں رہ کر بھی لکھی گئی ہیں ۔ جولیس فوچک نے Under the Gallows پھانسی کے سائے میں لکھی تھی ۔ آرتھر کوئسلر نے جب Dialo With Death لکھا وہ واقعی موت سے ہمکلام تھے ۔ (یہ الگ بات ہے کہ وہ بعد میں رہا ہو گئے ۔) ہاشمی صاحب نے یہ ڈائری نوٹس دشمن کے چنگل میں رہ کر لکھے ہیں ۔ جس ماحول میں اور جن حالات کے تحت یہ نوٹ لکھے گئے ظاہر ہے ان کا شایع ہونا ناممکن امر تھا ۔ چنانچہ اب بچ کر آزاد کشمیر میں پہنچنے کے بعد ہی ان کے لیے یہ ممکن ہؤا کہ ایک خاص ترتیب اور تسلسل سے یہ ڈائری نوٹس ”کشمیر اُداس ہے“ کی صورت اختیار کر سکے ۔ یہ ڈائری اسی وقت لکھی‌گئی تھی جب کشمیر

میں آگ لگ چکی تھی ۔

"کشمیر اداس ہے" بحران کی پیداوار ہے ۔ ہنگاموں کے دوران میں عموماً یہ دیکھا گیا ہے کہ تخلیقی تحریروں کی بجائے صحافت نگاری اور صحافت نگاری اور فکشن کے درمیان کی چیزیں ، جیسے رپورتاژ وغیرہ ، زیادہ رواج پاتی ہیں ۔ دوسری جنگِ عظیم کے دوران میں کچھ نہیں تو انگریزی ادب ہی میں رپورتاژ اس کثرت سے لکھے جانے لگے تھے کہ جان لیہمن کو خوف ہونے لگا تھا کہ کہیں انگریزی ادب میں ہمیشہ کے لیے یہی صنف حاوی نہ ہو جائے ۔ پھر تو یہ ادب کے لیے ٹریجڈی ہو جائے گی ۔ نیو رائٹنگ کے لیے ان کے پاس بے حساب رپورتاژ آتے تھے ۔ "رپورٹ آف دی ڈے" ایک مستقل عنوان بن گیا تھا ۔ یہاں فسادات کے دوران میں ہر کسی کو رپورتاژ لکھنے کا خیال ہو گیا تھا ۔ جنگ ، انقلاب یا کسی اور قسم کے ہنگاموں کے دوران میں اچھے ادب کی تخلیق نہیں ہوتی بلکہ جو چیزیں اس دوران میں اس ہنگامے پر لکھی جاتی ہیں ان میں بھی وہ بات نہیں آنے پاتی جو مناسب زمانی فاصلے کے بعد لکھی گئی چیزوں میں ہوتی ہے ؛ وقت اور ذہنی سکون مفقود ہوتا ہے جو احساسات اور تجربات کو ایک ادبی ہیئت میں سمونے کے لیے از بس لازمی ہے ۔ ہنگامے کے دوران میں کہنے کو بہت کچھ ہوتا ہے ، فوری طور پر کچھ کہہ دینے کی بے قراری ہوتی ہے اور لکھنے والوں اور پڑھنے والوں کا موڈ ایسا ہوتا ہے کہ وہ اپنے اردگرد کی اصل حقیقت دیکھنا اور دکھانا چاہتے ہیں ؛ اور اس وقت فکشن کے جامے کے بغیر عریاں حقیقت میں اپیل ہوتی ہے ۔

رپورتاژ گزرے ہوئے واقعات کی روکھی پھیکی اخباری رپورٹ نہیں ہوتا ؛ ایک اچھے رپورتاژ کو یقیناً یوں ہونا بھی نہیں چاہیے ۔ ایک ہی واقعہ تین چار آدمیوں کے سامنے گزرتا ہے ، اگر وہ سب اسے الگ الگ بیان کرنے لگیں تو ایک ہی واقعے کے بارے میں ہونے کے باوجود ان کے بیان ایک جیسے نہیں ہوں گے ؛ اور یہ فرق صرف ان مختلف لکھنے والوں کی زبان اور اسلوب کا نہیں ہو گا ۔ Treatise on

The Novel میں ایک جگہ ایسی مثال ہے جہاں تین مختلف آرٹسٹ ایک اپاہج کے دیکھنے کا واقعہ بیان کرتے ہیں ۔ پہلے فن کار نے اپاہج کی قابل رحم حالت کا نقش کھینچا ہے لیکن بیان میں ایک طرح کی کراہیت کا اظہار ہوتا ہے ۔ پھر وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ یہ اپاہج بھی کبھی تندرست رہا ہوگا ، اس نے یہی گیت کبھی خوشی سے گایا ہوگا ۔ دوسرے فن کار کی توجہ اپاہج کے مردانہ حسن کی طرف جاتی ہے اور وہ اس میں وہ حیوان دیکھتا ہے جس کی طرف عورتیں کھنچ جاتی ہیں ۔ تیسری آرٹسٹ اپاہج کو گاتے ہوئے دیکھ کر زندگی کا تضاد محسوس کرتی ہے کہ زندگی کتنی نادر ہے ؛ تلخ اور شیریں ؛ کرب ناک اور مسرت انگیز ! پہلا آرٹسٹ سٹیونسن ہے ، دوسرا ڈی ۔ ایچ ۔ لارنس ہے اور تیسری آرٹسٹ کیتھرائن مینسفیلڈ ۔ تینوں بیانوں میں کتنا نمایاں فرق ہے ۔ یہ بیان مختلف اس لیے ہیں کہ ان فن کاروں کے موڈ ، جذبات و احساسات تأثر اور ردعمل مختلف ہیں ۔ تعجب ہوتا ہے کہ کس طرح صرف ایک ایک پیراگراف میں ان کی شخصیتیں کھنچ آتی ہیں ۔ آرٹسٹ کا ذہن ایک واقعے کا جس طرح اثر قبول کرتا ہے بیان اس کا عکس ہوتا ہے ؛ اور جو چیز واقعے کے ساتھ بیان میں شامل ہو جاتی ہے وہ ہے لکھنے والے کی شخصیت ۔ خارجی رپورتاژ بھی جو کچھ گزرے صرف اس کا بیان نہیں ہوتا ۔ رپورتاژ میں واقعات کے علاوہ ان واقعات سے متعلق لکھنے والے کے اپنے تأثرات اور جذبات و محسوسات بھی ہوتے ہیں ۔ اس میں فن کار کی شخصیت کا پرتو اور زیادہ واضح ہوتا ہے ۔ ''کشمیر اُداس ہے'' داخلی اور خارجی رپورتاژ کا بڑا حسین امتزاج ہے ۔ اس میں یہ دونوں عناصر بڑی خوبی سے ملے ہوئے ہیں ۔ مصنف کے خیالات ، محسوسات اور تأثرات کے بیان میں واقعات کی اہمیت کو کہیں نظر انداز نہیں کیا گیا ۔ یہ محض ذاتی تأثرات اور محسوسات کا اُکتا دینے والا بیان نہیں ۔ ''کشمیر اُداس ہے'' میں تو اس وقت کے کشمیر کا موڈ کھنچ آیا ہے ، اور ایک رپورتاژ میں وقت کے موڈ کو گرفت میں اس طرح لے آنا کہ یہ ایک دور کا آئینہ بن جائے ، بڑی بات ہے ۔

عام طور پر اُردو کے رپورتاژ اگر خارجی کے تحت آتے ہیں تو ان کی صورت یہ ہوتی ہے کہ بس بڑے کچے انداز میں ، بھونڈے پن سے واقعات بیان کر دیے جاتے ہیں۔ واقعات اہم ہوں یا بیکار ، تفصیلیں جیسی کیسی بھی ہوں شامل کر لی جاتی ہیں اور رپورتاژ یونہی گھسٹتا چلا جاتا ہے ؛ اور اگر یہ داخلی ہوں تو تأثرات اور احساسات میں سستی جذباتیت ہوتی ہے اور ہسٹیریائی رقت کا اُبال !

مغربی ادب میں اچھے رپورتاژ کی کئی مثالیں ملتی ہیں ، یہاں ان کا ذکر یا ان کے نام گنوانا مقصود نہیں ، البتہ اردو کے رپورتاژوں پر آپ ایک نظر ڈالتے چلیں :

سب سے پہلے کرشن چندر کے پودے ہی کو لیں کیونکہ بعض لوگوں کے خیال میں یہ اردو کا پہلا رپورتاژ ہے ۔ میرے خیال میں تو "پودے" سرے سے رپورتاژ ہی نہیں ۔ نہ یہ کوئی آرٹ فارم معلوم ہوتا ہے ۔ "کشمیر اُداس ہے" پڑھ کر ہمیں احساس ہوتا ہے کہ اسے محض رپورتاژ کہنا ناانصافی ہے ، بلکہ یہ تو آرٹ فارم ہے ۔ لیکن "پودے" میں سٹنٹ فلموں کی سی بات ہے ۔ سستی جذباتیت ، سستا مزاح ، سرکس کے مسخروں کے سے کردار اور پھر ایک مرکزی کردار کو پیشہ‌ور ولین بنانے کی پوری کوشش کے بعد اچانک اُچھال کر رات کی رات ہیرو بنا دیا گیا ہے ۔ رنگ آمیزی کے لیے ڈیڑھ صفحے میں شفق کی منظر کشی ہے ، محبوباؤں کے لیے مرادآبادی پاندان اور پھولوں کے گجرے خریدے جا رہے ہیں ، سرد آہیں بھری جا رہی ہیں — یہ رپورتاژ ہے ادیبوں کی ایک کل ہند کانفرنس کے متعلق ! ادیبوں کی یہ کل ہند کانفرنس اکتوبر ۱۹۴۵ء میں حیدرآباد دکن میں منعقد ہوئی تھی ۔ یہ ایک کافی بڑی اور اہم کانفرنس تھی اور اس میں عصر حاضر کے تقریباً سبھی چھوٹے بڑے ادیب شریک تھے ۔ ایک ادبی کانفرنس کے بارے میں رپورتاژ سے توقع تھی کہ یہ کوئی مرزا فرحت اللہ بیگ کے ۱۲۶۱ء میں دھلی کا ایک یادگار مشاعرہ کی سی چیز ہوگی — اگرچہ کرشن چندر سے "دھلی کا ایک یادگار مشاعرہ" کے پایہ کی چیز کی توقع رکھنا بےکار

تھا — اور نوعیت کے اعتبار سے یہ رپورتاژ ایسا ہو گا۔

" دهلی کا ایک یادگار مشاعرہ " میں مشاعرے کا جو نقش کھینچا ہے وہ ایک لاجواب اور زندہ نقش ہے۔ اس میں دلی اور دلی کی تہذیب ہے۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے اس میں دهلی کے آخری دور کے شعراء کو جمع کیا ہے۔ اس میں بہادر شاہ ظفر بھی ہیں اور غالب ، ذوق اور مومن سے لے کر سبھی چھوٹے بڑے شعراء موجود ہیں۔ فرحت اللہ بیگ تمہید میں لکھتے ہیں : " ان چراغ ہائے سحری کو دیکھ کر مجھے خیال آیا کہ آردو کے لیے ان سے ایک ایسا چراغ تو روشن کر لوں جس کی روشنی میں آنے والی نسلیں زبانِ اردو کے ان محسنوں کی شکلیں دیکھ سکیں۔" یہ واقعی ایک ایسا چراغ ہے اور ان خفتگانِ خاک اور کاملینِ فن کا ایک ایسا مرقع ہے جو بزمِ آردو میں سجانے کے قابل ہے۔ لباس ، وضع قطع ، شکل و صورت ، نشست و برخاست کے طریقے ، حرکات و سکنات ، آواز کی کیفیت اور ان کی طبائع کے رنگ سے یہ سب شاعر زندہ ہوکر ہمارے سامنے آ جاتے ہیں۔ یہ شاندار مشاعرہ اتنا حقیقی معلوم ہوتا ہے کہ ہم اسی دھوکے میں رہتے ہیں کہ یہ مولوی کریم الدین ہی کا بیان ہے جنھوں نے یہ مشاعرہ منعقد کیا تھا۔ حیرت ہوتی ہے کہ محض بزرگوں کی سنی سنائی باتوں سے ، اس زمانے کے ایک دو مشاعروں کا حال پڑھ کر ، ان میں سے چند شعراء کی تصویریں دیکھ کر یہ نقش کیسی خوبی سے کھینچا گیا ہے !

مرزا فرحت اللہ بیگ نے ایک فرضی مشاعرے کو اپنی قوتِ تخلیق اور کمالِ بیان سے ایک زندہ حقیقت بنا دیا ہے لیکن کرشن چندر نے حقیقت کو سٹنٹ فلم میں تبدیل کر دیا ہے۔ کرشن چندر ادیبوں کا تعارف یوں کراتے ہیں کہ فلاں کی مسکراہٹ میں چاندنی ہے ، نور ہے ، کنول ہیں ؛ فلاں کی مسکراہٹ میں دوشیزگی ہے ؛ فلاں سرمئی کبوتر ہے اور فلاں مجسم تنا ہؤا مکا۔ کانفرنس کا نقش اس میں کہیں کھنچا ھی نہیں۔ چوتھائی کراؤن سائز کے بائیس صفحات کے رپورتاژ میں آدھے سے زیادہ صفحات محض سفر اور واپسی کی تفصیلات اور چند دوسری غیر ضروری

تفصیلات سے پُر ہو گئے ہیں۔ کانفرنس کے لیے صرف تین چار صفحے ہی کافی سمجھے گئے ہیں۔ جب کرشن چندر سٹیج پر آ کر اپنی تقریر سے جادو جگاتے ہیں اور ہزاروں سامعین کو مسحور کر کے سٹیج سے چلے جاتے ہیں تو پھر آگے بڑھنے کی ضرورت نہیں رہتی ۔ دوسرے دن بھی ایسا ہی ہؤا، تیسرے دن بھی ایسا ہی ہؤا، چوتھے دن بھی ایسا ہی ہؤا ۔۔ اور قصہ ختم ۔

" پودے " کے بارے میں یہ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ سچا رپورتاژ ہے ۔ خصوصیت سے وہ لوگ، جو اس کانفرنس کے دوران میں کرشن چندر کے ساتھ رہے ہیں ، خوب جانتے ہیں کہ اس میں سچائی نہیں بلکہ یہ وہ چیز ہے جو قانون کی نگاہ میں جھوٹ ہی کی دوسری صورت ہے ۔ سچ کو ریاکاری سے اتنا بُعد ہے جتنا شاید جھوٹ سے بھی نہیں ۔ ادیب راجہ شامراج کے ہاں مدعو ہیں ۔ وہ محسوس کر رہے ہیں کہ ایک جاگیردار نے اس طرح سے ان کی توہین کی ہے ۔ وہ بےچین اور مضطرب ہیں کہ ایک جاگیردار کی دعوت میں آ گئے ہیں ۔ عرقِ انفعالیت میں ڈوبے ہوئے ہیں ۔ ان کی بری حالت ہوئی جا رہی ہے ۔ تو صاحب گئے ہی کیوں ؟ آخر یہ ریاکاری کیوں ؟ اور رپورتاژ کے آخر میں ، جہاں کرشن چندر نے ایک بڑی قربانی سے جذباتی بلندی پیدا کرنے کی کوشش کی ہے ، ہمیں اس کا اور بھی شدت سے احساس ہوتا ہے کہ ریاکاری اپنی انتہا پر پہنچ گئی ہے ۔

کرشن چندر کے لیے ایک انسانی زندگی کتنی سستی ہے !

ای ۔ ایم ۔ فارسٹر نے ایک جگہ کہا ہے : " اپنے ملک سے غداری یا اپنے دوست سے غداری ۔۔ اگر مجھے ان دونوں میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا ہو تو میں یقیناً اول الذکر کا انتخاب کروں گا ۔"

ای ۔ ایم ۔ فارسٹر نے ایک انسانی زندگی کی قیمت بہت اونچی رکھی ہے ۔ اگر واقعی ملک و قوم کا سوال ہو تو فارسٹر سے ہمیں اتفاق نہیں لیکن " پودے " میں کوئی میدانِ کارزار تو تھا نہیں کہ ایک طرف قوم و وطن اور دوسری طرف ایک انسانی زندگی کا سوال پیدا ہوتا ۔ بات صرف

اتنی تھی کہ ایک صاحب کانفرنس کے انتظامات ھی میں لگے رہے جب کہ اُن کی بہن بستر مرگ پر تھی اور بالآخر وہ مر گئی ۔ کرشن چندر نے اپنی طرف سے یہ تشریح کی ھے کہ " ادیبوں کی اس کانفرنس کے لیے ، لہذا ادب کے لیے ، ایک انسانی جان کی قربانی دی گئی ۔ اس کی بہن مر جائے لیکن غالب زندہ رہے ؛ اس کی بہن مر جائے لیکن اقبال زندہ رہے ؛ اس کی بہن مر جائے لیکن ٹیگور زندہ رہے ؛ اس کی بہن مر جائے لیکن ادب زندہ رہے ۔" فی الحال اس بات سے قطع نظر ، کہ اس کانفرنس کے موقعے پر ایک لڑکی کی موت میں اور ان بڑے ادیبوں کے اور ادب کے زندہ رہنے میں کیا رشتہ ھو سکتا ھے ، کرشن چندر کی یہ تشریح قبول کرنے سے پہلے کئی سوال ھمارے ذھن میں آتے ھیں :

۱ ۔ کیا کانفرنس کے انتظامات اور ادیبوں کو سیریں کرانے اور پارٹیوں میں لے جانے کے انتظامات کسی اور کے سپرد نہیں کیے جا سکتے تھے ؟ اور اتنا چندہ جو کہ ... صاحب نے دیا کہیں اور سے فراھم نہیں ھو سکتا تھا ؟

۲ ۔ اگر یہ قربانی ھی تھی تو آخر کس کے لیے دی گئی ؟ ادب کے لیے یا اپنے لیے ؟ زیادہ چندہ دینا اور کانفرنس میں سامنے سامنے رہنا زیادہ اھم تھا یا ایک مرتی ھوئی بہن کا علاج اور دیکھ بھال ؟

۳ ۔ اگر یہ مان لیا جائے کہ یہ قربانی کانفرنس اور ادیبوں کے لیے ھی تھی تو کیا یہ ادیب ، جو کانفرنس میں شریک تھے ، انسانیت کے اتنے بڑے محسن تھے کہ اُن کے لیے ایک انسانی جان کی قربانی حق بجانب تھی ؟

اور کرشن چندر نے اس قربانی کو حق بجانب ھی نہیں قابل ستائش بھی قرار دیا ھے ۔ یہ تو صریحاً غلط اقدار قائم کرنا ھے ۔ ایک انسانی جان کی قربانی کس لیے ؟ محض اس لیے کہ ادیب چند دن وھاں موج اڑائیں ؟ کاروں میں سیریں کریں ؟ ٹی پارٹیاں اور ڈنر اڑائیں ؟ کس اطمینان سے کرشن چندر نے یہ قربانی قبول کی ھے ! کس بے حسی بلکہ بے دردی سے ایک انسانی جان کی قیمت چکائی ھے ! قحط بنگال میں لاکھوں تڑپ تڑپ

کر مرے ، ایک افسانے کے لیے بہت اچھا موضوع ھاتھ آیا ؟ فسادات میں لاکھوں مرے ، وحشیانہ طور پر قتل کیے گئے ، اس سے ایک مجموعے کے لیے مواد فراھم ھؤا ؟ اور اگر ملک پر کوئی دشمن حملہ کر دے تو پھر کیا کہنے ، ادب پر بہار ھی آ جائے !

جب عسکری نے کرشن چندر کا یہ جملہ منٹو کے سیاہ حاشیے کی حاشیہ آرائی میں لکھا تھا تو ھمارے کچھ بھائی ''شکر خورے کو شکر'' والی تشبیہ پر بھنا کر آن پر پل پڑے اور انھوں نے طرح طرح سے ان پر حملے کیے لیکن کسی کو یہ ھمت نہ ھوئی کہ عسکری صاحب سے صاف صاف پوچھ ھی لیں کہ کیا ''کرشن چندر نے واقعی یہ جملہ کہا تھا ؟'' یہ رویہ کس قدر انسان کش ھے !

لگے ھاتھوں کرشن چندر کا ایک اور جملہ بھی سن لیجیے ۔ یہ ایک ''ترقی پسند'' رسالے میں بڑے اھتمام سے چھپ بھی چکا ھے ۔ جب کرشن چندر کو یہ بتایا گیا کہ فسادات کے دوران میں شاھد احمد دھلوی ایڈیٹر ''ساقی'' کے بارے میں جو افواہ آڑی تھی وہ غلط تھی اور شاھد صاحب زندہ ھیں تو کرشن چندر کا پہلا جملہ یہ تھا کہ ''ارے بھئی بہت اچھا کیا جو تم نے بتا دیا ، ورنہ میں ایک مضمون لکھنے والا تھا جس کا عنوان ھوتا ''آہ شاھد احمد دھلوی !'' کرشن چندر کے لیے انسانوں کی موت ھمیشہ صرف ایک موضوع رھی ھے ، صرف ایک عنوان ، صرف ایک سرخی ! پودے میں کرشن چندر کہتے ھیں ایک لڑکی کے لہو نے ادب کو سرخ کر دیا اور کچھ ھؤا ھو یا نہیں کرشن چندر نے ایک پھیکے سے رپورتاژ میں اس لہو سے رنگ بھرنے کی کوشش ضرور کی ھے ۔

بعض لوگوں کی نظر میں پودے کی عظمت کا جو راز تھا اس کی حقیقت یہ ھے ۔ پھر بھی تعجب ھے کہ احتشام حسین کے سے نقاد نے ''پودے'' کو ایک اچھا اور بہت اھم رپورتاژ قرار دیا اور ''کشمیر آداس ھے'' کے ایک باب ''پیر پنچال کے قیدی'' کی اھمیت کو مانتے ھوئے بھی اسے ''پودے'' کے مقابلے میں ثانوی حیثیت دی ۔ حالانکہ ''پودے'' کا ''کشمیر آداس ھے'' یا اس کے کسی ایک حصے سے بھی

کوئی مقابلہ نہیں ۔ ” پودے “ کو لوگوں نے آردو میں ایک بالکل نئی چیز ، ایک نیا اور اہم تجربہ اور آردو کا پہلا رپورتاژ سمجھا ۔ پھر کیا تھا ، رپورتاژ لکھے جانے لگے اور بالکل اسی انداز میں ۔ اسی طرح ٹرین کے سفر سے آغاز ہونے لگا ۔ ہر رپورتاژ کا موضوع بھی کوئی نہ کوئی کانفرنس بنی ۔ کبھی رائے پور کی کانفرنس کبھی احمد آباد کی کانفرنس ، بھوپال کی کانفرنس ، امن کانفرنس وغیرہ وغیرہ ۔ بلکہ ایک رپورتاژ میں تو اسی طرح کی ایک اور قربانی دلائی گئی ۔ (اب کے چھوٹے بھائی تھے ۔) بہرحال جیسا نمونہ تھا ویسی ھی سستی نقلیں تھیں ۔ فسادات کے بارے میں البتہ دو ایک اچھے رپورتاژ اور چند واقعی اثر انگیز افسانے لکھے گئے جو ادبی اور فنی لحاظ سے بھی اچھے تھے ۔ مثلاً : قدرت اللہ شہاب کا افسانہ ” یاخدا “ اور شاہد احمد کا رپورتاژ ” دلی کی بپتا “ ۔ دلی کی بربادی اور دلی کی آٹھ سو سالہ تہذیب کی موت کی یہ درد انگیز تصویر کھینچنے میں شاہد احمد نے اپنی طرف سے اثر بڑھانے یا فنی انداز اختیار کرنے کی کہیں کوشش نہیں کی ۔ جو چیز ” دلی کی بپتا “ کو ممتاز بناتی ھے وہ اس کی سادگی ، سچائی اور بے پناہ خلوص اور سچا درد ھے ۔ جب ” نیا دور “ نے ” دلی کی بپتا “ کو رپورتاژ کہا تو شاھد صاحب نے کہا : ” مجھے نہیں معلوم یہ رپورتاژ ھے یا کیا ، یہ بس ایک سچی داستان ھے ۔ “ ذاتی داستان ہونے کے باوجود اس میں کمال ضبط ، نظم اور توازن ھے اور شاھد صاحب کی زبان و اسلوب کے تو کیا کہنے ! فکر تونسوی کے ” چھٹا دریا “ میں بس جذباتیت ھی جذباتیت ھے ۔ تاجور سامری کا ” جب بندھن ٹوٹے “ گو ھے تو سپاٹ بیانیہ اور رپورٹ لیکن جہاں کہیں تاجور سامری نے اپنی طرف سے اثر بڑھانے یا افسانویت یا ڈرامائیت پیدا کرنے کی کوشش کی ھے وھاں اثر اور کم ہو گیا ھے ۔ غالباً ان کے لیے سیدھا سادہ بیان ھی موزوں تھا ۔ اس رپورتاژ کے وھی حصے مؤثر ھیں جن میں واقعات کا سیدھا سادہ بیان ھے ۔ ابراھیم جلیس کے ” شہر “ اور دوسرے رپورتاژوں میں وھی گھسیٹنے کا انداز ھے ۔ البتہ ان کے ” دو ملک ایک کہانی “

کا جو حصہ چھپا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ رپورتاژ کافی اچھا اور اثر انگیز ہو گا۔ (ڈانٹنے ڈپٹنے کے بعد اسے چمکاری سمجھ لیجیے۔)

اُردو میں جیسے رپورتاژ لکھے گئے ہیں اس کے پیشِ نظر یہ کہنا کہ ''کشمیر اُداس ہے'' اُردو کا بہترین رپورتاژ ہے اس کے لیے کوئی ایسا اعزاز نہیں۔ ''کشمیر اُداس ہے'' کا مقام اُردو کی چند ایک بہت اچھی تخلیقی تحریروں کے ساتھ ہے اور دراصل ''کشمیر اُداس ہے'' محض رپورتاژ ہے بھی نہیں۔

'' اسے محض رپورتاژ کہہ کر محمود ہاشمی صاحب نے خاکساری برتی ہے ورنہ یہ اچھا خاصہ افسانہ ہے۔'' حسن عسکری نے '' نفرت کے درمیان '' کے بارے میں کہا اور صمد شاہین نے ''پیر پنچال کے قیدی'' کے بارے میں کہ '' اس رپورتاژ پر اس کے تسلسل ، تواتر اور ترتیب سے ایک مکمل افسانے کا گمان ہوتا ہے۔'' اور اب ''کشمیر اُداس ہے'' کو اپنی تکمیل میں دیکھ کر بھی یہی احساس ہوتا ہے کہ یہ محض رپورتاژ نہیں اس سے اونچی چیز ہے ـــ یہ آرٹ کی سطح پر ہے۔

''کشمیر اُداس ہے'' میں سیاست اور تاریخ فن میں پیش ہوئی ہے۔ جہاں سیاست اور تاریخ سے واسطہ ہو وہاں عموماً یہ ہوتا ہے کہ لکھنے والے کی انقلابی شخصیت جمالیاتی شخصیت پر فتح پا جاتی ہے اور دستاویزی عنصر فنی عنصر پر حاوی ہو جاتا ہے۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ فلاں چیز اچھی تاریخ ہے اچھا ادب نہیں ، ''کشمیر اُداس ہے'' میں یہ دونوں باتیں ہیں۔ دستاویزی حیثیت سے بھی یہ کچھ کم اہم نہیں کیونکہ سیاسی اعتبار سے کوئی ایسی اہم بات نہیں جس کی طرف محمود ہاشمی نے اشارہ نہ کیا ہو۔ لیکن یہاں فن نے دستاویز سے شکست نہیں کھائی ، اس میں ڈاکومنٹری اور آرٹ کا صحیح امتزاج ہے۔

''کشمیر اُداس ہے'' ایک اچھا بیانیہ ہے۔ اچھے بیان اور رپورٹ میں بہت فرق ہے۔ بیان مصوری کی طرح ایک تیسرا بُعد تلاش کرتا ہے۔ جس طرح مصوری میں تناظر ہوتا ہے بیانیے کے فن میں فضا ہوتی

ہے ۔ ایک اچھے بیانیے میں ماضی منظروں کے ذریعے حال میں تبدیل ہوتا ہے "کشمیر آداس ہے" میں یکے بعد دیگرے منظر کھنچتے چلے جاتے ہیں ۔ یہاں بیان گویا صاف اور روشن تصویروں کا ایک سلسلہ ہے اور فضا جو "کشمیر آداس ہے" میں ہے ، ہرگز ایک رپورتاژ میں پیدا نہیں ہو سکتی تھی اور نہ کردار اس طرح آبھر سکتے تھے ۔

کردار کی تخلیق آرٹ کی ایک اور پہچان ہے ۔ "کشمیر آداس ہے" میں بے شمار ، بھانت بھانت کے کردار ہیں : ہوم گارڈز ہیں ، ہندوستانی فوجی ہیں ، نیشنل کانفرنس کے افسر ہیں ، کٹر ہندو ہیں ، مسلمان عوام ہیں — اور ان سب کو کامیابی سے سنبھالا گیا ہے ۔ ہر کردار کی اپنی جگہ ہے اور چند ایک مرکزی کردار تو خوب آبھرے ہیں ۔ مثلاً اپورب ۔ اپورب ایک مکمل ہیرو ہے ۔ ایک ٹریجک ہیرو ۔ ایک اپورب کی تخلیق فن ھی کر سکتا تھا ۔ (کرداروں کے ذکر کے ساتھ ایک اور بات ہماری توجہ کے قابل ہے ۔ اردو کے رپورتاژوں میں فیشن خود اپنے کردار کو اصلی نام دے کر صیغہ واحد غائب میں رکھنے کا ہو گیا ہے ، چنانچہ اپنے آپ کو سب سے اوپر اور سب کے سامنے سامنے رکھتے ہیں ۔ لیکن اس رپورتاژ میں دیکھیے محمود ہاشمی نے اپنے آپ کو کس طرح بہت پیچھے پس منظر میں رکھا ہے !)

"کشمیر آداس ہے" میں حسن ہے ۔ حسن ، احتیاط سے ، ایک تناسب اور ہیئت دینے سے پیدا ہوتا ہے ۔ لیکن ایک کم کامیاب فنکار کے ہاتھوں یہ احتیاط وقت کا احساس دلاتی ہے اور جب وقت کا احساس ہو تو پھر اس میں حسن باقی نہیں رہتا ۔ "کشمیر آداس ہے" میں احتیاط کے ساتھ ساتھ ایک ایسا فطری بہاؤ اور خود روی ہے جو اس میں حسن پیدا کر دیتی ہے ۔ سب کچھ جوڑ کر بنے بنائے سانچے میں بٹھانے سے ایک سانچے کا احساس تو ہوتا ہے ، فارم کا نہیں ؛ لیکن "کشمیر آداس ہے" میں فارم ہے اور یہ سب باتیں اسے ایک رپورتاژ کی سطح سے بلند کر کے تخلیقی تحریر کے قریب لے آتی ہیں ۔

'' کشمیر اداس ہے ''کو اس نوع کی تحریر کہا جا سکتا ہے جو تخلیقی تحریر اور رپورتاژ کی درمیانی چیز ہوتی ہے ۔ یہ نوع اپنی بہترین صورت میں ہمیں کرسٹوفر اشروڈ کے ہاں نظر آتی ہے ۔ اشروڈ نے ایسی تحریر کو بالکل اپنا لیا ہے ۔ اس کی سب سے اچھی مثال ان کی '' گڈبائی ٹو برلن '' کی کہانیاں ہیں ۔ '' کشمیر اداس ہے '' میں اور '' گڈبائی ٹو برلن '' میں کچھ ایسی مناسبت اور مشابہت ہے کہ فوراً ہی ان کی یاد آ جاتی ہے ۔ یہ فرق ضرور ہے کہ ''کشمیر اداس ہے '' میں سب کچھ سچ ہے ۔ اشروڈ کی تحریر پر بھی سچ کا گمان ہوتا ہے اور کہانی میں خود اشروڈ کی موجودگی اور بالکل ذاتی داستان کا سا انداز بیان دلکشی پیدا کرنے کے علاوہ اسے بالکل حقیقی رنگ دیتا ہے ۔ لیکن اصل میں بات یہ ہے کہ ان کا صرف پس‌منظر حقیقی ہوتا ہے ، اس پس‌منظر پر جو کچھ وہ ابھارتے ہیں وہ آن کی اپنی تخلیق ہوتی ہے ، یہاں تک کہ ان داستانوں میں خود اشروڈ کا کردار بھی بالکل اصلی نہیں بلکہ کہانیوں کا کردار ہے ۔ محمود ہاشمی کے طرز نگارش میں اشروڈ کا رنگ ہے ۔ وہی حساس تحریر ، وہی چاشنی ، وہی روانی ، تازگی شگفتگی — پھر شوخی اور شرارت کے ساتھ بلا کی معصومیت اور بھولپن بھی ہے ۔ ان کی بات بظاہر تو بڑی ہلکی پھلکی ، لطیف اور مزاحیہ سی ہوتی ہے لیکن اصل میں یہ بڑی گمبیر اور بھرپور ہوتی ہے ۔ مثلاً ''پیر پنچال کے قیدی '' میں اپورب ان سے پوچھتا ہے کہ '' گندے انڈوں کا کیسے پتہ چلایا جاتا ہے ؟ '' ہاشمی بڑے ہی بھولپن سے جواب دیتے ہیں : '' پانی میں ڈال کر ۔ عام طور پر اچھے انڈے زیادہ ہوتے ہیں ۔ اگر زیادہ انڈے ڈوب جائیں تو ڈوبنے والے اچھے ہیں ، اگر زیادہ تیرتے رہیں تو سمجھو کہ وہی اچھے ہیں ۔'' کتنا اہم سیاسی اشارہ ہے ۔ یہاں گندے انڈوں سے ففتھ کالمسٹ مراد تھے ۔ ہاشمی انڈوں ہی کی اصطلاح میں اسے یہ سمجھاتے ہیں کہ اگر کشمیری عوام کی اکثریت یہ سمجھتی ہے کہ وہ پاکستان سے وابستہ ہیں ، کشمیر پاکستان کا ایک حصہ ہے تو اکثریت ہی راستی پر ہے ۔ پھر ہم خواہ مخواہ یہ

کیوں سمجھیں کہ ساری سچائی اور اچھائی ہماری طرف ہے ؟

اشروڈ کی طرح اپنی طرف سے کہنے کی بجائے ڈائلاگ ہی ڈائلاگ میں کرداروں کی زبانی بہت کچھ واضح کر دینا بھی محمود ہاشمی کا خاصہ ہے ۔ اور پھر اشروڈ کی تحریروں کی طرح ہم ''کشمیر اُداس ہے'' میں ہلکے پھلکے معصوم انداز کے پیچھے بڑی بڑی اہم حقیقتیں دیکھتے ہیں اور ذاتی داستان کے پیچھے ہمیں ایک بڑا وسیع سیاسی پس منظر بھی نظر آتا ہے ۔ ''گڈبائی ٹو برلن'' میں ہٹلر سے پہلے کے برلن کی بھرپور تصویر ہے ، نازیت کا آغاز ہے ، جرمنی کے عام لوگوں کے لیے وہاں کی سیاست کیا معنی رکھتی تھی ؟ ان کی روزمرہ کی زندگی پر اس کا کیا اثر پڑا تھا ؟ یہ سب کچھ ہے ۔ کشمیر ایک قیامت سے گزر رہا تھا ۔ ایک طرف ظلم اور استبداد ، دوسری طرف محکومیت اور مظلومیت ؛ پھر آزادی کی جد و جہد ، اس جد و جہد اور عوام کی قوت کو کچلنے کی کوششیں ہیں ؛ ان قوتوں میں تصادم ہے ، جنگ ہے ۔ یہی کیفیت ''کشمیر اُداس ہے'' کی بھی ہے ۔ وہ کشمیر ، جو ابھی آزاد نہیں ہؤا ہے ، ایک آہنی گرفت میں تھا ۔ وہاں نعرے لگ رہے ہیں ؛ بلند بانگ دعوے کیے جا رہے ہیں ؛ پروپیگنڈا زوروں پر ہے ؛ ''عوامی راج'' کی دھائی دی جا رہی ہے لیکن کشمیر کیا محسوس کر رہا ہے ؟ کشمیری عوام کی کیا حالت ہے ؟ وہ اس ہنگامے میں ، ان نعروں میں ، ان دعوؤں میں حصہ نہیں لے رہے ۔ ان کے لیے دکھ ہیں اور مصیبتیں ہیں ؛ بےبسی ، مجبوری اور خاموشی ہے ۔ یہی چیز ہے جسے ہاشمی گرفت میں لائے ہیں ۔ ہاشمی نے اپنی طرف سے نہ کوئی سیاسی تھیوری پیش کی ہے اور نہ داستان کو سیاست سے بوجھل کیا ہے ۔ جو کچھ ہم جانتے ہیں وہ کرداروں کی زبان سے جانتے ہیں ۔ ہاشمی سیدھے سادے ، روزمرہ کے چھوٹے چھوٹے واقعات بیان کرتے چلے گئے ہیں ، لیکن انہیں واقعات کی اہمیت اور وقعت کا احساس ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ ہم ان کے ہاں وہاں کی اصل زندگی سے دوچار ہوتے ہیں ، وہاں کی اصل حالت دیکھ پاتے ہیں اور ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ اس جانب کے

پروپیگنڈے کی چیخ و پکار اور آہنی پردے کے اندر کیا کچھ ہو رہا ہے - یہیں ہم اس دھوکے کو پوری طرح بے نقاب پاتے ہیں جو وہاں کے معصوم عوام کو ایک حقیقی انقلاب اور عوام کی نمائندہ اور محبوب حکومت کے نام سے دیا گیا - ''کشمیر اداس ہے'' اس سراب کی بھرپور تصویر ہے -

یہاں ہمیں شیخ عبداللہ کے ایک ہوم گارڈ ہی کے بیان میں معلوم ہوتا ہے کہ شیخ عبداللہ کی ہوم گارڈ بھی کتنا بڑا شو تھی : ڈمی بندوقیں لیے پریڈ کرتی لڑکیاں ؟ فیکٹریوں کے مزدور جو چند ٹکوں کی آس میں ہوم گارڈز میں اس لیے بھرتی ہوگئے تھے کہ فیکٹریاں بند ہو جانے پر وہ بےروزگار تھے - ہوم گارڈز کی اکثریت مسلمان تھی لیکن ان پر افسر ہمیشہ ہندو رکھے جاتے تھے کہ کہیں یہ سارا گروہ غداری نہ کر بیٹھے اور حملہ آوروں سے نہ جا ملے - جہاں کہیں بھی یہ ہوم گارڈز جاتے تھے بےکار اور معطل رہتے تھے اور لوگ ان سے نفرت کرتے تھے - مسلمان اس لیے کہ یہ ان میں سے نہ تھے ، ان کے جذبات و احساسات کی نمائندگی نہ کرتے تھے ؟ ہندو اس لیے کہ یہ ان کے اس کام میں رکاوٹ تھے جو انہوں نے سیوک سنگھیوں کے ساتھ مل کر شروع کر رکھا تھا - ہوم گارڈز کے بھیس میں راشٹریہ سیوک سنگھیوں کی پریڈ کرائی جاتی تھی - ہم یہاں ان ہندوستانی فوجیوں سے بھی ملتے ہیں جو کشمیری عوام کو قبائلی حملہ آوروں سے آزاد کرانے کے لیے آئے ہیں لیکن جن کا سلوک وہاں کے لوگوں کے ساتھ ایسا ہے جیسا کسی قابض فوج کا ہو سکتا ہے - وہ عوام کو اسی طرح لوٹ رہے ہیں - ان کے لیے لوگوں سے کھانے پینے اور دوسری ضروریات کی چیزیں چھینی جا رہی ہیں - ہندوستانی مقبوضہ کشمیر میں عوام بھوکوں مر رہے ہیں کیونکہ سب کچھ ہندوستانی فوجیوں کے لیے سٹور کیا جا رہا ہے - حکومت کے افسر اور نیشنل کانفرنسی ان کی آؤبھگت اور خوشامد میں لگے ہیں اور عوام ؟ عوام ان سے ڈرے سہمے ہیں اور دل ہی دل میں ان سے نفرت کرتے ہیں - ان فوجیوں کی باتوں سے ہندوستانی فوج کے مورال

کا اندازہ بھی ہوتا ہے ۔ پھر ہم یہاں یہ بھی دیکھتے ہیں کہ جہاں دو قوموں کی تھیوری کی اس زور شور سے مذمت کی جا رہی ہے وہاں دو مختلف قوموں کا احساس کتنا گہرا ہے ۔ کیسے چھوٹی سی چھوٹی بات میں ہندو مسلمان کا فرق نمایاں ہوجاتا ہے اور یہ ڈھونگ محض اس لیے رچایا جا رہا ہے کہ ایک قوم ، اور وہ بھی اتنی بڑی اکثریت والی ، قربان کر دی جائے ۔ پھر ہمیں اس ریاکاری ، اس نقاب اور اس دھوکے سے ہٹ کر خود کشمیر کے عوام کے جذبات و احساسات کا اندازہ بھی لگتا ہے کہ وہ کس طرح اس محکومی سے آزاد ہونا چاہتے ہیں اور اپنے مستقبل کو پاکستان سے وابستہ کرنا چاہتے ہیں ۔ یہاں ہمسایہ ملک کے وہ سامراجی اور جارحانہ عزائم بھی بے نقاب ہوتے ہیں جن پر بلند آدرشوں کا نقاب اڑھایا گیا ہے ۔ کشمیری عوام کی حفاظت ، سر زمین کشمیر کو حملہ آوروں سے پاک کرنے کا عزم ، مذہبی تفریق اور دو قوموں کی تھیوری کی مذمت اور انسانیت اور بھائی چارے کا پرچار ۔ سامراجی قوتیں اپنے جارحانہ عزائم پر اسی طرح بلند آدرشوں کا نقاب اڑھاتی ہیں اور اس طرح اچھے آدمیوں کے شریفانہ جذبات کو اکسا کر اپنا کام نکالتی ہیں ۔ کتنی بڑی ٹریجڈی ہے کہ یہ لوگ اپنے خواب ، اپنے آئیڈیلز اور اپنی امیدوں کو ان سے وابستہ کئے ہوئے ہیں ؛ ان بلند آدرشوں کے لیے لڑ بھی رہے ہیں ۔ لیکن جب انہیں ان بلند آدرشوں کے پیچھے سامراجیوں کے اصل ارادے نظر آتے ہیں تو ؟ یہ ٹریجڈی اپورب میں مجسم ہو گئی ہے ۔ اپورب ، جو آئیڈیلسٹ ہے ، ان باتوں پر ایمان لے آتا ہے ۔ وہ یہ سمجھتا ہے کہ نیشنل کانفرنس سیدھے راستے پر ہے ، شیخ عبداللہ کی حکومت عوامی حکومت ہے ۔ اور ہندوستان کشمیری عوام کی حفاظت کر رہا ہے اور وہ سب ایک صحیح مقصد لیے آگے بڑھ رہے ہیں ۔ محمود ہاشمی کو ہوم گارڈز میں لانے کا ذمہ دار بھی اپورب ہے ۔ شروع شروع میں اپورب کو گندے انڈوں کا خیال بھی پریشان کرتا ہے ۔ لیکن آہستہ آہستہ اس پر اصل حقیقت واضح ہوتی جاتی ہے کہ یہ کتنا بڑا دھوکہ تھا ،

محض ایک سراب ! چنانچہ آخر آخر میں وہ اپنی حالت کو غالب کے ایک شعر کے مصداق بتاتا ہے :

مثال یہ میری کوشش کی ہے کہ مرغ اسیر
کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لیے

اس وقت اپوروب ایک ساز شکستہ ہے ۔ اپوروب ایک ایسا کردار ہے جس سے ہمیں محبت ہو جاتی ہے اپوروب اور دینو بھائی پنت میں ہم کو کشمیر کے نیک نیت غیر متعصب اور روشن خیال ہندوؤں کے ردعمل کا بھی پتا چلتا ہے ۔

یہ مایوسی اور شکست یہ احساس اس وقت اور بھی شدید ہو جاتا ہے جب یہ لوگ جموں پہنچتے ہیں اور اپنی آنکھوں سے دیکھتے ہیں کہ جموں پر کیا قیامت گزر چکی ہے ۔ اور اپوروب کہہ اٹھتا ہے : ' آج کے جموں کی تاریخ کبھی نہیں لکھی جا سکے گی ۔ جموں کی کائنات پر جو کچھ گزری ، جموں کا ذرہ ذرہ اس وقت جو کچھ بیان کر رہا ہے اس کی سچی تصویر کوئی نہیں کھینچ سکتا ۔ آج کے جموں کی سچی تصویر کوئی اہل درد ہی کھینچ سکتا تھا ۔ اور آج ہندوستان میں کوئی اہل درد نہیں رہا ۔'' ہاشمی یہاں جموں کے شاعر دینو بھائی پنت سے بھی ملتے ہیں جو ایک اور ٹریجک شخصیت ہے ۔ جموں کے اس شاعر نے جموں کے حسن اور جموں کی شان کے گیت گائے تھے ۔ اس نے اپنی شاعری میں جموں کو زندہ جاوید بنانا چاہا تھا لیکن اب ''میری شاعری کا جموں مر چکا ۔ یہ جموں نہیں جموں کا قبرستان ہے ... میری شاعری بڑی نازک تھی ، جموں کے ساتھ مر گئی ؛ میں سخت جان تھا زندہ رہا...'' شاعر کی آنکھوں سے آنسو پھوٹ بہتے ہیں ۔یہاں پہنچ کر ہاشمی بھی پھوٹ بہتے ہیں اور ڈائری یہاں ہاشمی کے ذہنی کرب کا عکس بن گئی ہے ۔ جموں والے حصے میں درد اور شدت اپنی انتہا کو پہنچ گئی ہے ۔ یہ حصہ شاعری کو چھو لیتا ہے ۔ یہاں سراب کی تصویر پوری ہو جاتی ہے اور مایوسی اور شکست کا احساس مکمل ۔ '' ایک شہر تھا عالم میں انتخاب '' گویا اس ڈرامے کا آخری ایکٹ ہے ۔

اس رپورتاژ کی قدر و قیمت اس لیے اور بھی بڑھ جاتی ہے کہ اس میں مستند تفصیلوں کے ساتھ اُس پار کا حقیقی کشمیر نظر آتا ہے جو ہماری آنکھوں سے اوجھل ہے -

کسی کتاب کی قیمت کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ وہ کس حد تک وقت کا آئینہ ہے ، اس لحاظ سے "کشمیر اُداس ہے" ایک قیمتی کتاب ہے -

منٹو کا تغیر اور ارتقاء

تقسیم کے بعد منٹو کے فن اور منٹو کی شخصیت میں ایک نمایاں ارتقاء پایا جاتا ہے ۔ یہ منٹو کی افسانہ نگاری کا '' نیا دور '' ہے ؛ صرف وقت کے لحاظ سے ہی نہیں بلکہ اس لحاظ سے بھی کہ اس میں ہم منٹو کو ایک نیا منٹو پاتے ہیں ۔

جہاں تک افسانوں کے قد کا سوال ہے منٹو نے پہلے بھی '' ہتک '' اور '' نیا قانون '' کے سے افسانے لکھے ہیں لیکن ان چار برسوں میں شایع شدہ ان کے تقریباً آدھ درجن مجموعوں میں بجز '' بابو گوپی ناتھ '' کے کوئی ایسا افسانہ نہیں جو بڑے قد کا کہا جا سکے (گو ان سب چھوٹے چھوٹے نقوش پر ایک پختہ فن کار کی چھاپ ضرور ہے) ؛ لیکن ان کے نئے افسانے فنی اور نظریاتی دونوں حیثیتوں میں ایک اہم تغیر اور ارتقاء کا پتا دیتے ہیں ۔

'' ٹھنڈا گوشت '' ایک ایسا افسانہ ہے جسے ہم منٹو کے فن کے مکمل نمونے کے طور پر لے سکتے ہیں ۔ منٹو کے اسلوب تحریر میں اب غضب کی چستی ہے ۔ '' ٹھنڈا گوشت '' اتنا گٹھا ہؤا ، چست اور مکمل افسانہ ہے کہ اس میں ایک لفظ بھی گھٹایا یا بڑھایا نہیں جا سکتا ۔ ایشر سنگھ کے چند ٹوٹے پھوٹے جملوں میں اس کے مضطرب دل و دماغ کی ساری کرب انگیز کیفیت کھنچ آئی ہے ۔ پہلے منٹو کو کوئی کردار ابھارنا ہوتا تھا تو وہ کئی ایک واقعات کے ذریعے اور خود اپنی طرف سے اس کی صفات بیان کر کے یہ کردار ابھارتا تھا ؛ '' ٹھنڈا گوشت '' کے دو تین ابتدائی پیرا گرافوں میں صرف جسمانی ساخت اور چند ایک حرکات کے بیان میں ایشر سنگھ اور کلونت کور کے غیر معمولی کردار ابھر آئے ہیں ۔ موپاساں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ جب وہ کسی غیر معمولی گرم اور شہوت انگیز عورت کا ذکر کرتا ہے تو اس تحریر کا کاغذ تک تازہ گرم گوشت کی طرح پھڑکنے لگتا ہے ۔ کچھ یہی کیفیت کلونت کور کے

بیان میں ہے اور افسانے کا اختتام کتنا مناسب اور معنی خیز ہے کہ یہ پھڑکتا ہؤا جلتا ہؤا گوشت ایک دفعہ پھر ٹھنڈے گوشت سے مس کرایا گیا ہے ۔ بھڑکی ہوئی شہوت کی تسکین نہ ہونے پر اور اس لیے کہ وہ ابھی ابھی کرپان سے ایشر سنگھ کا گلا چیر چکی ہے ۔ کلونت کور کے جسم میں آگ لگی ہے اور ایسے میں مرتا ہؤا ایشر سنگھ بڑے شعوری طور پر اس بوٹی بوٹی تھرکتے جسم کو ایک نظر دیکھ کر کہتا ہے ” جانی ذرا اپنا ہاتھ دے ۔“ کلونت کور نے اپنا ہاتھ ایشر سنگھ کے ہاتھ پر رکھا جو برف سے بھی زیادہ ٹھنڈا تھا ۔

منٹو کے تازہ افسانوں کے بارے میں یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ یہ اسٹنٹ کی سطح پر ہیں اور ان میں یونہی استعجاب کا عنصر پیدا کرکے ، آخر میں ایک چونکا دینے والا موڑ آ جاتا ہے ۔ چند افسانوں کے بارے میں یہ اعتراض درست ہے چنانچہ کتاب کا خلاصہ ، کے اختتام کے لیے ہم کسی طرح تیار نہیں ہوتے ۔ اس کے برخلاف ” ساڑھے تین آنے “ یا ” خورشٹ “ میں آخری موڑ کوئی استعجاب پیدا نہیں کرتا ۔ کیونکہ ہم شروع ہی سے صورت حال سے واقف ہو جاتے ہیں اور سسپنس قائم نہیں رہتا ۔ تاہم منٹو کے افسانوں میں یقیناً اوہنری کے حکایاتی افسانوں کا سا ” استعجاب “ اور چونکا دینے والے اختتام نہیں ہیں ۔ ان کے بعض اچھے افسانوں کے اختتام موپاساں کے افسانوں کے اختتام کی طرح بڑی معنویت لیے ہوتے ہیں ۔ چنانچہ ٹھنڈا گوشت کا اختتام بہت مناسب اور معنی خیز ہے ۔ ” کھول دو “ کے اختتام کی تین سطریں ، تین علامتیں بن گئیں ہیں ۔ تین مختلف ردعمل ۔ باپ جو دوسرے موقع پر بیٹی کا گلا گھونٹ دیتا ، اس نازک لمحے میں صرف یہ دیکھتا اور خوش ہو جاتا ہے کہ اس کی بیٹی زندہ ہے ۔ ڈاکٹر سر سے پیر تک پسینے میں غرق ہو جاتا ہے اور سکینہ ۔۔ سکینہ ہماری نظروں کے سامنے سے فیڈ ہو جاتی ہے ۔ وہاں عورت ہے جس کے ذہن میں ایسا زہر سرایت کر گیا ہے کہ اس کا ذہن ” کھول دو “ کے ایک ہی معنی اخذ کر سکتا ہے ۔ اس کی سہمی ہوئی حس کو ایک ہی بات کا احساس ہوسکتا ہے ۔

اس کے سہمے ہوئے بےجان ہاتھ ایک ہی حرکت کے لیے اٹھ سکتے ہیں۔ اس نیم مردہ لڑکی سے '' کھول دو '' کے لفظ پر جو غیر شعوری حرکت سرزد ہوتی ہے اس سے اس کی روح کی انتہائی دہشت‌زدگی کا اظہار ہوتا ہے ۔ منٹو نے ایک سطر میں ایک المیے کو نچوڑ دیا ہے ۔

بعض دفعہ ان کے اختتام 'اشاریہ' ہوتے ہیں ۔ '' گولی '' میں گولی ایک بہت تیز ذہنی ردعمل اور ذہن پر ایک کاری ضرب کا اشارہ تو ہے ہی لیکن اس کے علاوہ ایک اور اشارہ بھی یہاں پوشیدہ ہے کہ اس گولی سے میاں بیوی کے انتہائی خوشگوار اور پائیدار تعلقات کے جسم میں ایک ایسا گھاؤ پیدا ہو جائے گا جس کا مندمل ہونا بہت مشکل ہے ۔

جب منٹو نے '' بو '' لکھا تو رندھیر کی عیاشیوں کے بارے میں اس کی کوئی رائے نہ تھی ۔ رندھیر کے افعال کی اچھائی برائی سے اسے کوئی سروکار نہ تھا ۔ یہاں منٹو نے اپنے آپ کو بالکل الگ تھلگ رکھا تھا ، لیکن '' ٹھنڈا گوشت '' یا '' ننگی آوازیں '' میں وہ اچھے برے کی تمیز کرتا ہے ۔ منٹو افسانے کے اندر موجود ہے گو ان افسانوں میں بھی معروضیت بدستور قائم ہے ۔ منٹو نے اپنی شخصیت یا اپنے نظریے کو افسانے پر مسلط نہیں کیا ۔ اخلاقی نظریۂ حیات کردار کے تجزیے اور تعمیر میں مضمر ہے ۔

آن لطیف ، نازک اور گہرے جذبات و محسوسات کو ، جو '' بابو گوپی ناتھ '' میں یا '' خالد میاں '' ، '' باسط '' ، '' حامد کا بچہ '' اور '' بادشاہت کا خاتمہ '' وغیرہ میں ہیں ، اس منٹو کے قلم نے چھوڑا نہ تھا جو شدید ہیجان خیز جذبے اور احساس کا فن کار تھا ۔

منٹو میں یہ تبدیلیاں دراصل ایک اور بڑے اہم اور بنیادی تغیر کا حصہ ہیں ۔ یہ بنیادی اور اہم تغیر یہ ہے کہ منٹو کا نظریۂ حیات اور انسان کا تصور بدل گیا ہے ۔

پہلے منٹو کا انسان '' فطری انسان '' تھا ۔ فطری انسان کے تصور میں انسانی شخصیت کے جسمانی اور حسیاتی پہلو کو زیادہ اہمیت حاصل ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ وہ فن کار ، جن کے ہاں انسان کا یہ تصور ہے ،

مثلاً : ہیمنگوے ، passion اور sensation کے فن کار ہیں۔صرف ڈی ۔ ایچ ۔لارنس کے ہاں انسانی فطرت کا نفسانی اور حسیاتی پہلو پیش کرتے ہوئے بھی لطیف اور نازک جذبات بلکہ روحانی محسوسات ملتے ہیں کیونکہ لارنس نے تو جنس کو مذہب کا درجہ دے دیا ہے ۔

اچھائی اور برائی کا تصور بھی فطری انسان کے لیے ضروری نہیں ہے کیونکہ فطری انسان کا تصور انسان کے '' بنیادی گناہ '' کے انکار سے پیدا ہوتا ہے ۔ انسان اپنی افتاد سے قبل ، اپنی پہلی معصومیت میں فطری انسان ہے ۔ وہ اپنی فطرت میں معصوم ہے اور اس کی جبلتیں بےضرر ہیں ۔ اس کی شخصیت کی پوری نشو و نما اور تعمیر اسی وقت ہو سکتی ہے جب اس کی جبلتیں اور فطری خواہشات آزاد ہوں ، وہ اپنی ' امپلس ' کے بتائے ہوئے راستے پر چلے ، اپنی آواز کو سنے اور سماجی اقدار کو نظرانداز کر کے اپنی فطرت کی طرف لوٹ جائے۔

اس طرح کا خالص فطری انسان منٹو کے ایک بہت پرانے افسانے '' ٹیڑھی لکیر '' کا ہیرو ہے ۔ یہ کردار فطرت سے بہت قریب ہے ۔ اس کا چہرہ سیب کو دانتوں سے کاٹ کر کھاتے ہوئے بچوں کی مانند ایک ناقابلِ بیان خوشی سے تمتما اٹھتا ہے ۔ وہ مجلسی آداب کی پروا کیے بغیر اپنے دل کی بات کہہ سکتا ہے کہ '' مجھے تو آپ سے مل کر کوئی خوشی نہیں ہوئی ۔'' رسوم اور پابندیوں سے اس کی بغاوت کی انتہا یہ ہے کہ وہ شادی کے بعد خود اپنی بیوی کو اغوا کر کے کہیں اور لے جاتا ہے ۔

فطرت کی تازگی ، تنومندی ، حسن اور کشش کو منٹو نے جس شدت سے محسوس کیا ہے وہ ان کے مشہور افسانے '' بو '' سے ظاہر ہے ۔ مجھے سجاد ظہیر کے '' بو '' کے اس تجزیے سے بالکل اتفاق نہیں کہ یہ '' بورژوا طبقے کے ایک فرد کی بےکار ، بےمصرف ، عیاشانہ زندگی کا تجزیہ ہے ۔'' مارکسی تنقید کسی نزاکت اور گہرائی کو سمجھے اور محسوس کیے بغیر ہر چیز کو طبقاتی شعور کی لاٹھی سے ہانک دیتی ہے ۔ '' بو '' میں تو دراصل منٹو کو رندھیر کے بورژوا ہونے سے سروکار

ہے نہ اس کی عیاشیوں سے ۔ '' بو '' میں منٹو نے وہ کیفیت بیان کی ہے جو گھاٹن لڑکی کے صحت مند مٹیالے جسم کی اس خاص بو کی بے پناہ جنسی کشش سے رندھیر پر طاری ہوتی ہے ۔ پھر اس کیف کا اس بے کیفی سے موازنہ کیا ہے جب اس کے پہلو میں وہ کالج کی کلوپیٹرا ، حسین ، گوری چٹی لڑکی ہے ۔ اور اس لڑکی کے عروسی کپڑوں میں اور جسم میں بسی ہوئی عطر حنا کی بو ۔ میری نظر میں اس تضاد میں ایک اور وسیع تضاد پنہاں ہے ۔ فطرت سے قربت اور فطرت سے دوری کا تضاد ؛ بیرونی اثرات اور بناوٹ سے پاک فطرت اور ملمع اور تصنع کا تضاد ۔ سوسائٹی میں ڈھلی اور تہذیب کے ملمع میں ڈھلی یہ گوری چٹی لڑکی رندھیر میں وہ حرارت ، وہ شعلہ نہیں پیدا کر پاتی ؛ اس گھاٹن لڑکی کی طرح جو فطرت کی گود میں پلی ہے اور جس کا صحت مند ، چست اور مٹیالا جسم گویا ابھی ابھی کچی مٹی سے ڈھالا گیا ہے ۔ اس کے جسم کی گیلی ، سوندھی مٹی کی سی بو ، فطرت کی تازگی ، تنومندی اور کشش اس لڑکی میں مجسم کی گئی ہے ۔ '' بو '' کی یہ لڑکی '' فطرت کی بیٹی '' ہے ۔

لیکن اس طرح کا خالص اور کامیاب فطری انسان تو بہت کم ہی ملتا ہے ۔ ڈی ۔ ایچ ۔ لارنس قدرتی مناظر اور بےجان فطرت میں بھی زندگی کی قوت دکھا سکتا ہے ۔ اور زندگی کی قوت ، لارنس کی اصطلاح میں ، جنس ہے ۔ سورج کی گرم روشنی میں ، تہ‌دار کنول کی مرکزی گہرائی میں ، گھوڑے کے شاندار ، پھڑکتے ہوئے گرم جسم میں ۔ وہ تو اس فطری انسان کی نفسانی شخصیت کو اس کی روحانی شخصیت پر فتح دینے کے لیے یسوع مسیح کو بھی کھینچ سکتا ہے ۔ یسوع مسیح کے ریر کشن اور آئسس اور پرانی مصری اساطیر کے ملاپ سے The Man Who Died میں خالص روح اور خالص نفس مقابل میں آئے ہیں ۔ لیکن اس حقیقی دنیا کا انسان تو اپنی خالص فطرت میں نہیں ملتا ، اسے اپنے ماحول کے ساتھ ایک سماجی پس‌منظر میں دیکھنا پڑتا ہے ۔ سماج ۔ جس کی مروجہ اقدار اور اخلاق بندشیں فطری جبلتوں اور خواہشوں

کے آگے روک لگا دیتی ہیں اور فطری انسان گھٹن اور کجروی کا شکار ہو جاتا ہے ۔ ہم عموماً اسی فرسٹریٹڈ فطری انسان سے دو چار ہوتے ہیں ۔

منٹو کے ہاں اس فرسٹریٹڈ فطری انسان کے کئی روپ ہیں ۔ پہلا تو وہ ہے جس میں وہ گناہ اور گندگی میں گھرا نظر آتا ہے ۔ طوائفیں ، ان کے گاہک ، ان کے دلال ، عیاش مرد اور بدکار عورتیں — یہ منٹو کے بیشتر کردار ہیں ۔ یہ سب موجودہ سماج کی گناہ آلود جنسی زندگی کے مہرے ہیں ۔ فطری جبلتوں کو جب بندشوں سے روکا جاتا ہے اور وہ ان بندشوں کو توڑ کر باہر نکل آتی ہیں تو جنسی زندگی میں افراتفری اور بےراہ روی ہی پیدا ہو سکتی ہے ۔ اخلاقی بندشوں نے انہیں گناہ سے بچانے کی بجائے گناہ کی پستیوں میں دھکیل دیا ہے ۔

یا پھر منٹو کا فطری انسان " بانجھ " ہے جس کی تمنائیں کبھی بارآور نہ ہو سکیں ۔ زندگی کی محرومیوں اور کمیوں کو پورا کرنے کے لیے اس نے خیالی تجربوں کی ایک دنیا تخلیق کی ۔ پوری طرح محظوظ ہونے کے لیے وہ دوسروں کو بھی اپنا خیالی تجربہ سناتا رہا ، یہاں تک کہ وہ خود اس پر یقین کرنے لگا اور اپنے آپ کو دھوکا دیتا رہا ۔ یہ اس کی زندگی کا المیہ ہے ۔ یا پھر منٹو کا فطری انسان " ڈرپوک " بن گیا ہے ۔ اس کے دل میں بے طرح خوف سمایا ہوا ہے ۔ ترغیب اسے اُوپر بلا رہی ہے لیکن اس کے قدم آٹھ نہیں سکتے ۔ سوسائٹی کی آنکھ — لالٹین کی سرخ آنکھ — اسے گھورتی نظر آ رہی ہے ۔

یا پھر وہ ریاکار ہے ۔ اس نے سماج سے سمجھوتہ کر لیا ہے ؛ اس کے سامنے اس نے سر جھکا دیا ہے ؛ اس کی بندشیں قبول کر لی ہیں ؛ اپنی فطری خواہشات اور ترغیبات کا گلا گھونٹ کر اپنے کردار کو اس کی قائم کی ہوئی قدروں کے مطابق ڈھال لیا ہے ۔ یہ " پانچ دن " کا ریاکار پروفیسر ہے ؛ یہ " میرا نام رادھا ہے " کا راج کشور ہے ۔

منٹو نے اپنے اس فطری انسان کا دفاع کرتے ہوئے پابندیوں ، مروجہ اخلاقی قدروں اور انہیں قائم کرنے والی سماج سے بغاوت کی تھی ۔ اس

بغاوت میں وہ کبھی کبھی بہت آگے بھی بڑھ گیا ۔ چنانچہ افسانہ '' پانچ دن '' اس کی ایک مثال ہے کہ کس طرح ہمارے نئے ادیبوں نے پرانی قدروں سے بغاوت کے جوش میں صریحاً غلط اقدار قائم کی ہیں ۔ '' پانچ دن '' کا پروفیسر ، جو ساری عمر عورت اور گناہ سے بچے رہنے کی کوشش کرتا ہے ، یہ محسوس کر کے کہ وہ کس قدر ریاکار رہا ہے مرنے سے پہلے ریاکاری کا نقاب آتار پھینکتا ہے اور آخری پانچ دنوں میں ایک لڑکی کے ساتھ ، جسے خود اس نے پناہ دی تھی ، گناہ کرتا ہے اور مطمئن مرتا ہے ۔ ساتھ ہی وہ اس لڑکی کو اپنی مہلک بیماری ، دق ، بھی بخش جاتا ہے ۔ تاہم یہ لڑکی خود موت سے ہم‌کنار ہونے کے باوجود اس پر خوش ہے کہ وہ اس کے آخری دنوں میں کام آئی ! اس افسانے کو پڑھنے کے بعد بڑا سخت ردعمل تو یہ ہوتا ہے کہ بہتر ہوتا اگر وہ مرد اپنی ریاکاری کو ساتھ لے کر مر جاتا بہ نسبت اس کے کہ وہ مرنے کے دنوں میں گناہ کی لذت چکھے اور ایک صحت‌مند نوجوان لڑکی کو ، جسے زندہ رہنے کا پورا حق تھا ، ہمیشہ کے لیے ایک مہلک بیماری میں مبتلا کر جائے ۔ لیکن راج کشور کے بےداغ ، اُجلے ، پاک دامن کو تہ بہ تہ ، آہستہ آہستہ الٹ کر منٹو ایک گندے اور ریاکار باطن کو بے نقاب کرتا ہے تو اس ریاکاری سے نفرت ہو جاتی ہے ۔

کہا جاتا ہے کہ فن کار اپنے کرداروں سے جانبداری نہیں برتتے ور کسی سے محبت اور کسی سے نفرت نہیں کرتے کیونکہ وہ سب کے سب ان کی اپنی '' مخلوق '' ہیں ۔ میرا خیال ہے کہ یہ کوئی کلیہ تو نہیں ۔ منٹو کو اپنے اس خالص فطری انسان (ٹیڑھی لکیر) اور بابو گوپی ناتھ سے محبت ہے ۔ اگر منٹو اپنے کسی کردار سے بے پناہ نفرت کرتا ہے تو وہ راج کشور ہے ۔

بابو گوپی ناتھ اور راج کشور ایک دوسرے کے کاؤنٹر پارٹ یا تکمیلی جز ہیں اور ایک دوسرے کی ضد بھی ۔ راج کشور سوسائٹی کی ایک کامیاب شخصیت ہے ۔ ریاکاری کے صلے میں اسے سوسائٹی نے سر آنکھوں پر جگہ دی ہے ۔ وہ فرشتہ سیرت مانا جاتا ہے ۔ اس کا دامن

پاکیزہ اور بےداغ ہے ، لیکن اس دامن کو ذرا اٹھا کر دیکھا چاہیے کہ نیچے کیسی ریاکاری اور گندگی چھپی ہوئی ہے ۔ ایک ریاکار باطن کے ساتھ راج کشور کے پاس ایک سرد ، بےرحم دل ہے؛ حد سے بڑھی ہوئی انانیت، خود پسندی اور خود نمائی ۔ بابو گوپی ناتھ مروجہ اخلاق قدروں کی رُو سے چھٹا ہؤا بدمعاش ہے ، عیاش اور رند خانہ خراب — لیکن اس بدی کے خول میں ایک نیک باطن ہے ۔ اس کی روح پاکیزہ ہے ، اس کا دل بڑا ہے ۔ اس کے پاس خلوص ، ہمدردی اور دوستی کا بے پناہ جذبہ ہے ۔ خلوص اس کے اپنے پاس ہے اور وہ دوسروں کے خلوص کی قدر کرتا ہے اگر وہ زینت کا سا سچا خلوص ہو ۔ دوسروں کے دھوکے کو وہ پہچانتا ہے اس کے باوجود ان سے دوستی قائم رکھتا ہے اور ان پر بے دریغ خرچ کرتا ہے کیونکہ بیوقوف بننے اور اپنے آپ کو دھوکا دینے میں اسے لطف آتا ہے ۔

''رنڈی کا کوٹھا اور پیر کا مزار — یہی دو جگہیں ہیں جہاں میرے دل کو سکون ملتا ہے ... ان دونوں جگہوں پر فرش سے لے کر چھت تک دھوکا ہی دھوکا ہوتا ہے ۔ جو آدمی خود کو دھوکا دینا چاہے اس کے لیے ان سے اچھا مقام کیا ہو سکتا ہے ؟ '' خود بابو گوپی ناتھ کا یہ جملہ اس کے کردار کی کنجی ہے ۔

بابو گوپی ناتھ کے ساتھ ہم اس موڑ پر آ گئے ہیں جہاں سے منٹو کا انسان کا تصور بدلا ہے اور جہاں منٹو کا فطری انسان نامکمل انسان بن جاتا ہے ۔ نامکمل انسان — جو بیک وقت اچھائیوں اور برائیوں ، پستیوں اور بلندیوں کا مجموعہ ہے ۔

انسان کے فطری اور سیاسی — دونوں تصور انسان کو اپنی فطرت میں بالکل معصوم مانتے ہیں اور ساری برائی اور ابتری کو خارجی ماحول سے منسوب کرتے ہیں ۔ فطری انسان کی صحیح نشو و نما اور اس کی شخصیت کی تعمیر اسی وقت ممکن ہے جب وہ سماج اور اس کی پابندیوں سے بغاوت کر کے اپنی فطرت کی طرف لوٹ جائے ۔ سیاسی انسان کا تصور رکھنے والے موجودہ نظام کی تبدیلی اور ایک مثالی سیاسی اور

معاشی نظام کے قیام کو انسان اور انسانی زندگی کی بہتری کا واحد ذریعہ قرار دیتے ہیں۔ (نئے ادب کی تحریک کے بعد سے اب تک جدید اُردو ادب میں انسان کا جو تصور حاوی رہا ہے وہ ''سیاسی انسان'' کا تصور ہے۔)

انسانی کردار پر اثرانداز ہونے اور انسانی زندگی کو بنانے میں خارجی ماحول اور مروجہ نظام زندگی کی اہمیت اپنی جگہ ہے لیکن انسان ایسا کچا تو نہیں کہ خارجی ماحول جس طرح ڈھالے ڈھل جائے فطری انسان کے تصور میں انسان بہت سیدھا سادہ اور خام بن جاتا ہے۔ نامکمل انسان اپنی فطرت میں پیچیدہ ہے، اس میں اچھائی برائی، پستی بلندی، قوت اور کمزوری ایک ساتھ پائی جاتی ہے۔ اس کے اندر ان متضاد پہلوؤں میں تصادم اور اندرونی کشمکش جاری رہتی ہے۔ اسے بڑی حد تک اپنی نیکی اور بدی پر خود اختیار ہے اور اس کے اندر وہ قوت موجود ہے جس سے وہ اپنی کمزوریوں پر فتح پا کر بلند ہو سکتا ہے، اپنی زندگی آپ بنا سکتا ہے اور نامکمل وجود کی تکمیل میں کوشاں رہ سکتا ہے۔ اس کے سامنے بلند و بالا اقدار ہیں۔ ان کے معیار پر اپنے آپ کو جانچنے، اپنی ناتکمیلی کا شعور رکھنے اور اپنی تکمیل کی جد و جہد کرنے والا یہ انسان بڑے ادب کا انسان ہے۔

نامکمل انسان کا تصور روحانی انسان کے تصور سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ یہاں مذہب یا الوہی قوت کا کوئی دخل نہیں۔ انسان آپ آگاہ ہے۔ انسان کے مذہبی یا روحانی تصور میں انسان اپنی فطرت میں حیوانؔ سے قریب ہے۔ وہ مکمل انسان اسی وقت کہلا سکتا ہے جب وہ اپنی فطرت پر قابو پا کر اپنے آپ سے اُونچا ہو جائے اور اس فطری انسان کے اندر سے ایک روحانی وجود باہر آئے۔ دانتے اور ٹالسٹائی وغیرہ کے ہاں یہی روحانی تصور تھا۔ فطری انسان ایک طرح سے اس کا ردعمل تھا۔

کافکا کے اس بے بس، قیدی انسان سے لے کر، جو اپنے گرد آپ ہی قید خانہ بنا لیتا ہے، سارتر کے مکمل آزاد انسان تک، جو اپنی زندگی کا آپ ذمہ دار ہے، نامکمل انسان کے کئی روپ نظر آتے ہیں۔

منٹو کے بدلے ہوئے تصور میں اس نامکمل انسان کی نمایاں مثال بابو گوپی ناتھ ہی ہے ۔ منٹو اپنے کردار اب بھی وہیں سے لیتا ہے ، یہ کردار اب بھی وہی ہیں ، یعنی طوائف ۔ لیکن یہ طوائف سلطانہ اور سوگندھی کی طرح پکی اور خالص طوائف نہیں ہے بلکہ زینت ، جانکی اور شاردا — جن میں منٹو نے اس اصل عورت کو ابھارا ہے جو طوائف کے اندر موجود ہوتی ہے ۔ ان میں محبت ، خلوص ، گھریلو پن اور سچی ، بے لوث خدمت کا جذبہ اصل بیویوں اور گھریلو عورتوں سے کہیں زیادہ ہے ۔ وہی دلال ہیں لیکن خوشیا کی بجائے اس کی نظر نذیر پر پڑتی ہے جو بڑا ایماندار دلال ہے (شاردا) ۔ اور سہائے پر جو اس ذلیل پیشے کا ہونے کے باوجود ایسی پاکیزہ روح رکھتا ہے کہ فسادات میں ایک مسلمان کے ہاتھوں قتل ہو کر مرتے ہوئے بھی اسے ایک مسلمان طوائف کا اتنا خیال ہے اور وہ یہ تاکید کر جاتا ہے کہ اس کے پاس جو امانت کے زیور ہیں اس مسلمان طوائف کو دے دیے جائیں اور اس کی جان کی حفاظت کا خیال رکھا جائے ۔

وہی عیاش مرد ہیں ، طوائفوں کے گاہک ہیں لیکن سوگندھی (ہتک) کے منہ پر ٹارچ کی روشنی پھینک کر مال کا اندازہ کر کے ایک ہنہ کا تھپڑ اس کے منہ پر مارنے والے سیٹھ کی بجائے وہ حامد ہے (حامد کا بچہ) جس کے دل پر لتا منگلاؤں کر کا سودا کرتے ہوئے ایک چوٹ لگتی ہے ۔ یہ اس لڑکی کی توہین ہے ۔" یہ ڈھلا ہؤا شباب ، یہ نکھری ہوئی بے داغ جوانی صرف سو روپے میں ؟ یہ لڑکی تو بکاؤ مال ہرگز نہیں ۔ اس کے ساتھ آدمی کو ساری عمر نباہ دینی چاہیے ، اس کی ہستی اپنی ہستی میں مدغم کر دینی چاہیے ۔"

یہاں تک کہ فسادات کے افسانوں تک میں ، جہاں عموماً انسان کو درندہ یا شیطان کے روپ میں پیش کیا جاتا تھا ، منٹو نے انسان کا یہی روپ پیش کیا ہے کہ انسان میں حیوانیت کی آخری حد تک گر کر بھی انسانی حس باقی رہتی ہے ۔ " شریفن " کا قاسم بملا کی عریاں نعش کو دیکھ کر اپنا منہ ڈھانپ لیتا ہے اور اسے اس میں اپنی بیٹی کا روپ

نظر آتا ہے ، یعنی اس میں اتنی انسانی حس باقی ہے کہ کسی بھی لڑکی کو اس حالت میں دیکھ کر اس پر یہ کیفیت طاری ہو سکے ۔ ایشرسنگھ جیسے مکمل حیوان کے اندر سوئی ہوئی انسانیت جاگ اٹھتی ہے ۔

پہلے منٹو کے کرداروں کی کشمکش اور جد و جہد ساج سے تھی ، اب ہم اس کے ساتھ ایک اندرونی ، اخلاق کش مکش بھی دیکھتے ہیں جو بعض کرداروں میں شعوری ہے اور بعض میں ایک غیر شعوری بےچینی اور اضطراب کے طور پر ظاہر ہوتی ہے ۔ ایک طرف باسط ہے جس نے اپنی اسپلس پر مکمل قابو پا لیا ہے ؟ دوسری طرف ایشر سنگھ ہے جو بالکل سمجھ نہیں سکتا کہ اس کے اندر یہ بےچینی ، یہ اضطراب ، یہ کرب کیوں پیدا ہو گیا ہے ؟

ایشرسنگھ لڑاکو ، قاتل اور شہوانی حیوان کا انتہائی روپ ہے ۔ اس مکمل حیوان میں اور '' انسان ماں یا بھی عجیب چیز ہے '' سوچنے والے خام فلسفی میں کتنا فاصلہ ہے !

زندگی کے زہرکو اپنے افسانوں میں سموتے ہوئے منٹو سنکی بن گیا تھا ۔ اب منٹوکو انسان پر اعتماد ہے اور وہ موپاساں کی طرح یہ احساس دلاتا ہے کہ انسان میں گندگی ہے ، بدی ہے ، بدصورتی ہے ، لیکن انسانیت پھر بھی خوبصورت ہے !

منٹو کی فنی تکمیل

منٹو کے آخری دور کی دو تحریریں ، میری نظر میں ، منٹو کی ادبی تکمیل کی مظہر ہیں ۔

"بابو گوپی ناتھ" ایک بڑا اہم موڑ تھا جس سے منٹو کی افسانہ نگاری کا دوسرا دور شروع ہوتا ہے ۔ اس میں منٹو نے خلافِ معمول بڑا بھرپور ، پیچیدہ اور مکمل کردار پیش کیا تھا اور اس کردار کو پیش کرتے ہوئے منٹو کا رویہ بھی ایک سچے فن کار کا تھا ۔ ایک مکمل کردار کے ساتھ اس افسانے میں ایک مکمل اور بھرپور تجربہ بھی تھا ۔ جیسا کہ عسکری صاحب نے کہا ہے ، منٹو عموماً چھوٹے چھوٹے انفرادی تجربوں کو فوراً رقم کرکے افسانے کی گرفت میں لے آتا تھا ۔ اس سے پہلے کہ یہ چھوٹے چھوٹے تجربے آپس میں مل کر اور وقت گزرنے پر فن کار کے ذہن میں ڈھل کر ایک مکمل اور بڑے تجربے کی تشکیل پائیں ۔ البتہ "بابو گوپی ناتھ" میں ایک بڑے تجربے اور تکمیل کا احساس پایا جاتا تھا ۔ منٹو کے فن کے اس تدریجی ارتقاء کی تکمیل اس کے آخری دور کی ان دو تحریروں میں پائی جاتی ہے : "سڑک کے کنارے" اور "اس منجدھار میں" ۔ ان میں ایک تکمیل ، ایک وسعت ، ایک کائناتی گہرائی کا احساس ہے ؛ زندگی اور وجود کا ایک فلسفہ ہے ۔ سماج اور زندگی کی حقیقتوں کو بڑی بےرحم صداقت اور بے باکی سے بیان کرنے میں منٹو کی قوت منفی اور تخریبی تھی ، لیکن بعد میں منٹو میں اثباتی اقدار بھی پیدا ہو چلے تھے اور آخر میں منٹو جان گیا تھا کہ بڑے فن کار کے فن میں زندگی اور وجود کا ایک مثبت فلسفہ ہوتا ہے ۔

اگر کوئی "اس منجدھار میں" کی گہرائیوں کو سمجھ سکے تو اسے یہ احساس ہوگا کہ اس میں منٹو نے منفی عناصر کو ، جن میں زندگی کی قوت نہیں ، عدم اور فنا کی طرف جاتے ہوئے دکھایا ہے اور اُن اثباتی عناصر

کو ملایا ہے جن سے حیات کی تجدید ہوتی اور زندگی آگے بڑھتی ہے ۔

یوں تو پہلی نظر میں '' اس منجدھار میں '' کا موضوع وہی نظر آتا ہے جو ڈی ۔ ایچ ۔ لارنس کے Lady Chatterley's Lover کا ہے ؛ کردار بھی تقریباً وہی ہیں : ایک شوہر جو شادی کے فوراً بعد مفلوج ہو جاتا ہے ؛ اس کی حسین ، جوان ، صحت مند بیوی ؛ ایک نوجوان صحت مند مرد جو اس کی بیوی کو '' زندگی کی قوت '' دے سکتا ہے اور ایک خادمہ جو اس مفلوج سے ہمدردی اور لگاؤ رکھتی ہے ۔ لیکن لارنس کی اس موضوع پر پیش کش سے منٹو کی پیش کش کہیں اونچی اور فنکارانہ ہے (اس سے قطع نظر کہ ایک ناول ہے دوسرا ڈرامہ) ۔ اس میں ایک فلسفہ ہے جو لارنس کی کم از کم اس تحریر میں مفقود ہے حالانکہ ڈی ۔ ایچ ۔ لارنس نے '' جنس '' ہی کا ایک فلسفہ بنا لیا تھا ۔ لارنس نے اس ناول میں صرف جسمانی تعلق کی موزونیت اور تکمیل پر زور دیا ہے ۔ منٹو کی اس تحریر میں ایک جمالیاتی احساس ہے اور ایک جمالیاتی رویہ ۔ یوں تو زندگی کی قوت کو منٹو نے بھی لارنس کے معنی میں لیا ہے ، یعنی یہ کہ '' جنس '' زندگی کی قوت ہے ، لیکن '' اس منجدھار میں '' میں منٹو نے حسن کو بھی بہت زیادہ اہمیت دی ہے اور ان دوسرے اثباتی عناصر کو بھی جو حسن اور زندگی کی تکمیل کرتے ہیں ۔ '' اس منجدھار میں '' میں حسن ایک اثباتی عنصر ہے ۔ حسن ، جوانی ، صحت ، لطیف جذبات اور محبت کی قوت ۔۔ یہ اثباتی عناصر بیوی ، اور شوہر کے چھوٹے بھائی میں بھی کم و بیش موجود ہیں ۔ لیکن شوہر ، جب وہ کسی حادثے کی وجہ سے اس طرح مفلوج ہو جاتا ہے کہ اس میں زندگی کی قوت مفقود ہو جاتی ہے ، ایک منفی عنصر بن جاتا ہے ۔ یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ منٹو کے ہاں اس مفلوج شوہر کو پیش کرتے ہوئے وہ ہلکی سی تحقیر نہیں پائی جاتی جو لارنس کے لہجے میں پائی جاتی ہے ۔ منٹو کو اس کردار سے پوری ہمدردی ہے ، بلکہ منٹو نے اس کے بے پناہ کرب ، اذیت اور کشمکش کو ڈرامے کا اہم حصہ بنایا ہے ۔ شوہر میں یہ محسوس کرنے کی صلاحیت ہے کہ اس کی حسین اور نوجوان

بیوی کو پورا حق حاصل ہے کہ وہ اس کے بھائی کی طرف متوجہ ہو جس سے اسے صحیح معنوں میں صحت مند اور مثبت محبت مل سکتی ہے ، اور ان دونوں کی آپس میں بےاختیار کشش ایک فطری امر ہے ۔ وہ خود تو اپنے مفلوج جسم اور نفسیاتی کمزوری اور احساسِ کمتری کے ساتھ ایک منفی عنصر بن چکا ہے جس سے ہمدردی کی جا سکتی ہے محبت نہیں ۔ اسے محبت خادمہ سے ملتی ہے جو محبت کے قابل نہیں ، جو بدصورت ہے ، اور بدصورتی بجائے خود ایک منفی عنصر ہے ۔ یہ دونوں منفی عناصر ایک دوسرے کے قریب آ سکتے ہیں لیکن ان کی قربت اور ملاپ کوئی اثباتی قوت پیدا نہیں کر سکتے اور اس لیے وہ زندگی کی بجائے موت میں ایک دوسرے کا ساتھ دیتے ہیں ، ایک ساتھ خود کشی کرتے ہیں اور اس طرح فنا کی طرف جاتے ہیں ۔ سعیدہ اور مجید کے مقابلے میں یہ کہیں زیادہ قوی اور اثرانگیز کردار ہیں لیکن منفی عناصر ہیں ۔ امجد کو اگرچہ الیہ ہیرو کا درجہ نہیں دیا جا سکتا لیکن (منٹو کا یہ ڈرامہ میلو ڈرامے سے کچھ زیادہ ہی ہے اور ٹریجڈی کے قریب پہنچ جاتا ہے) اس کا درد اور اس کی الیہ موت ہم میں رحم اور دہشت کے الیہ جذبات کو ضرور اُبھارتی ہے ۔ لیکن امجد ایک انفعالی کردار ہے جو درد میں لذت محسوس کرتا ہے ۔ اس کی مفلوج بےبسی اس وقت سب سے زیادہ نمایاں ہوتی ہے جب وہ سعیدہ کو پلنگ پر لیٹ جانے کے لیے کہتا ہے اور جھوٹ موٹ شادی کی پہلی رات کا تصور باندھتا ہے ۔ اس وقت اس کا تصوریہ طرب و انبساط سے شروع ہوتا ہے لیکن بہت جلد شکست و فنا کے مناظر میں تحلیل ہو جاتا ہے ۔ ہرچند وہ زندگی سے کچھ حظ اُٹھانے اور اپنے آپ کو بہلائے رکھنے کی کوشش کرتا ہے لیکن اس کے مجروح ہونے کے ساتھ اس کی یہ صلاحیت بھی مجروح ہو جاتی ہے ۔ اس کے ارد گرد قدرت کے حسین مناظر اور سربلند پہاڑیاں ، جن تک اس کی رسائی نہیں ، اس کے درد اور بےبسی میں اور اضافے کا باعث بنتی ہیں ۔ اسی طرح سعیدہ کا بےپناہ حسن بھی اس کے لیے اذیت دہ بن جاتا ہے ۔ امجد بےحد حساس ہے اس لیے اس کی وہ ذہنی حالت بن

جاتی ہے کہ اس پر شکست و فنا کا تصور ہمیشہ حاوی رہتا ہے اور اسے پناہ صرف موت میں مل سکتی ہے ۔

سعیدہ ایک کردار سے زیادہ سمبل معلوم ہوتی ہے ؟ حسن کی علامت ۔ وہ حسن جسے امجد نے اپنانا چاہا لیکن جو اس کی اذیت کا باعث بن گیا ۔ وہ اپنے شوہر سے ہمدردی ضرور رکھتی ہے ۔ مجید کی طرف اپنی فطری کشش کو روکنے کی ایک حد تک کوشش بھی کرتی ہے لیکن اس کی اخلاق ، اندرونی کشمکش ایک ہلکے سے اضطراب سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی ۔ اور مجید میں تو ، امجد کا بھائی ہونے کے باوجود ، ایسی کوئی قوی کشمکش پیدا نہیں ہوتی ۔ وہ فرار کی راہ ڈھونڈھتا ہے اور اس منجدھار سے نکل بھاگنا چاہتا ہے ۔ وہ سعیدہ کے سامنے یہ اعلان کرنے سے بھی نہیں جھجھکتا کہ امجد اپنی موت کی طرف جا رہا ہے اور زندگی کے بھی کوئی تقاضے ہیں جو ان کے ملاپ سے پورے ہو سکتے ہیں اور جو زیادہ اہم ہیں ۔

لہذا یہ دونوں نسبتاً غیراہم ہونے کے باوجود زندگی کی تجدید کی علامت ہیں اور یہ کوئی فنی خامی نہیں کہ منٹو نے ان کرداروں کو کم اہمیت دی ہے ۔ ایملی برانٹے کے اچھوتے اور یکتا ناول ''ودرنگ ہائٹس'' میں وہ کردار (یعنی چھوٹی کیتھرین اور ارن شا) ، جن سے زندگی کی تجدید ہوتی ہے ، قدآور ، قوی اور ہیجانی الیہ کرداروں (ہیت کلف اور کیتھرین) کے مقابلے میں بالکل غیراہم ، عام اور معمولی کردار معلوم ہوتے ہیں ، لیکن ان عام اور نارمل کرداروں میں وہ صحت‌مند توازن ہے جو زندگی اور نظام حیات کے لیے ضروری ہے ۔

'' اس منجدھار میں '' گو امجد کا الیہ پیش کرتا ہے اور آخر میں موت حاوی اور فتح‌یاب نظر آتی ہے لیکن سعیدہ اور مجید کے ملاپ میں زندگی کی تجدید کا اشارہ بھی ہے ۔

یہاں منٹو کے وژن میں وہ وسعت پیدا ہو چکی تھی جو انفرادی اور خصوصی کو آفاق اور کائناتی میں تحلیل کر دے ۔

ایک خاص واقعہ ، ایک خاص تجربہ ؛ کوئی خاص ، انوکھا ، انفرادی

کردار پیش کرنا منٹو کی ایک خصوصیت تھی - '' سڑک کے کنارے '' میں بھی ایک خاص واقعہ ھی ہے جو ایک خاص مرد اور خاص عورت سے وابستہ ہے ، لیکن یہاں خصوصیت آفاقیت میں حلول ہو گئی ہے - افسانے کی ساری جزئیات میں صرف ایک چیز ایسی ہے جو خصوصیت کی طرف اشارہ کرتی ہے — مرد کی نیلی آنکھیں — لیکن ان نیلی آنکھوں کی آسمان کی نیلاہٹ سے تشبیہ — آسمان اس کی آنکھوں کی طرح ایسا ھی نیلا تھا — اس خصوصیت میں بھی وھی کائناتی وژن کا احساس پیدا کر دیتی ہے - یہاں ہم زمان اور مکان کی تخصیص کو بھی بھول جاتے ھیں ؛ ہم یہ بھول جاتے ھیں کہ یہ واقعہ کسی خاص عورت اور مرد سے وابستہ ہے -

'' دو روحوں کا سمٹ کر ایک ہو جانا ، اور ایک ہو کر والہانہ وسعت اختیار کر جانا - دو روحیں سمٹ کر اس ننھے سے نکتے پر پہنچتی ھیں جو پھیل کر کائنات بنتا ہے -''

یہاں منٹو کا جنس کا تصور بھی کتنا مختلف اور کتنا بلند ہے ! گو منٹو کا نظریہ جنس کے متعلق ہمیشہ صحت مند رہا ہے اور وہ اسے ایک ازلی ، فطری ، صحت مند جذبہ سمجھتا رہا ہے لیکن پہلے منٹو کے ہاں جنس کا تصور محض جسمانی تھا لیکن یہاں منٹو کا تصور اتنا بلند ہو چکا ہے کہ اسے منٹو نے وجود کی تکمیل اور روحوں کے ملاپ سے تعبیر کیا ہے -

وجود کی تکمیل اور روحوں کے ملاپ کے ساتھ یہاں بنیادی گناہ کا تصور بھی شامل ہے - یہاں بنیادی گناہ کا یہ تصور اتنا گہرا ہے کہ صرف ہاتھورن کے ہاں ملتا ہے - اس گناہ کا نشان عورت کے سینے پر داغ دیا گیا ہے - عورت اپنے سینے پر اس جلتے ہوئے سرخ نشان کو دیکھ کر اپنے آپ سے یہ پوچھتی ہے : ''کیا یہ واقعی گناہ تھا ؟'' نہیں ، یہ گناہ نہیں تھا ، یہ تو وجود کی تکمیل تھی - دو روحیں سمٹ کر ایک ہو گئی تھیں - اس نے اپنی پھڑپھڑاتی ہوئی روح اس کے حوالے کر دی تھی اور اس کے وجود کے ذروں نے اپنی ہستی کی تعمیر و تکمیل کی تھی - وہ ماں بن رہی تھی - ایک موتی اس کی کوکھ کی سیپ میں تشکیل

پا رہا تھا ۔ ماستا اس کی ساری رگوں میں سرایت کر گئی تھی اور اس کی دودھ بھری چھاتیوں کی گولائیوں میں مسجد کے آجلے ، پاکیزہ میناروں کی سی تقدیس آ رہی تھی ۔ اس کی تکمیل تو ہو گئی تھی لیکن اب وہ اسے چھوڑ کر چلا گیا تھا !

یہاں عورت ہاتھورن کی ہیسٹر کی طرح ایک چوراہے پر کھڑی ہے :

'' یہ دنیا ایک چوراہا ہے ، یاد رکھ تجھ پر آنگلیاں آٹھیں گی ۔''

جب اس کی کوکھ کا موتی سیپ سے باہر نکلے گا تو گناہ کی زندہ علامت بن جائے گا ۔ Scarlet letter میں بھی موتی گناہ کی زندہ علامت ہے ۔

'' اس کی زندگی موت سے بدتر ہو گی ۔ اس سے بہتر ہے کہ اس ننھی زندگی کا آغاز ہوتے ہی اسے ختم کر دیا جائے ۔''

اور وہ ماں اپنے سارے جذبات اور احساسات کو کچل کر ، اپنی ماستا کا گلا گھونٹ کر جب اسی زندگی کو ختم کر دیتی ہے جو اس کی اپنی زندگی کا ایک حصہ تھی ، اس کے اپنے خون سے بنی تھی ، اس کی اپنی کوکھ میں تشکیل پائی تھی اس وقت وہ ماں کس بے پناہ ذہنی و روحانی کرب و اذیت سے گزری ہو گی ؟ یہ کتنا بڑا المیہ ہے !

اور اخبار میں چھپی ہوئی وہ چند سطریں ــ سرد اور منجمد سطریں ــ اس المیے کو کہاں پا سکتی ہیں !

اس المیے کو اپنی گہرائیوں اور ساری poignancy کے ساتھ پیش کر چکنے کے بعد جب منٹو اچانک اپنا افسانہ اس اخباری رپورٹ پر ختم کرتا ہے تو ہم گویا ایک دھچکے کے ساتھ بلندیوں سے نیچے آ گرتے ہیں ؛ کائناتی وسعت اور گہرائی سمٹ کر ایک خاص نکتے پر آ جاتی ہے ۔

اخباری رپورٹ میں تو یہ محض ایک واقعہ تھا ، ان بیسیوں میں سے ایک جو آئے دن ہوتے رہتے ہیں ، لیکن منٹو اخبار کی ان چند سطروں میں وہ گہرا المیہ تلاش کر لیتا ہے جو عورت اور ماں کا المیہ ہے ۔

اس رپورٹ سے ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ بچی زندہ ہو جاتی ہے ۔ یہ بچی زندہ رہ کر سماج کے ہاتھوں کیا کیا دکھ آٹھائے گی ؟ وہ بھی عورت بن کر شاید وہی گناہ کرے یا اس گناہ پر مجبور کی جائے جو

اس کی ماں نے کیا تھا ؟ وہ بھی ماں بنے گی اور اپنے گناہ کے پھل کو اپنے ہاتھوں ... کیا یہ داستان پھر دہرائی جائے گی اور کہانی ایک دائرے میں گھوم کر اسی نکتے پر آ جائے گی ؟

'' ایک نوزائیدہ بچی سردی سے ٹھٹھرتے سڑک کے کنارے پائی گئی ۔ کسی سنگدل نے بچی کی گردن کو کپڑے میں جکڑ رکھا تھا ۔''

سنگدل کے لفظ پر ہم چونکتے ہیں ۔ سنگدل کون تھا ؟ وہ ماں جس نے اپنی رگوں میں سرایت کرتی ہوئی ممتا کا خون کر کے بچی کو مارنے کی کوشش کی تھی یا وہ مرد جو عورت سے سب کچھ حاصل کرنے کے بعد اسے دھوکا دے کر اور اس نازک حالت میں چھوڑ کر چلا گیا تھا یا وہ سماج جس کے خوف نے عورت کو یہ غیرفطری حرکت کرنے پر مجبور کیا تھا ؟

ایک خارجی ، واقعاتی حقیقت جو صرف یہ بتاتی ہے کہ ایک عورت نے گناہ کیا تھا اور اس گناہ کے پھل کو مارنا چاہا تھا ؟ اور دوسری گہری ، باطنی حقیقت جو سارے افسانے میں عورت کی ذہنی کیفیات اور محسوسات کے ذریعے بیان کی گئی ہے ؛ اور عورت کے ماں بننے کی کیفیت جب وہ ایک بہت بلند اور برتر اور مقدس ہستی بن جاتی ہے ۔

نہیں ، یہ تقدیس اور طہارت کچھ بھی نہیں ۔ وہ تو ایک چوراہے پر کھڑی ہے ۔

اور پھر وہ ہلچل ، وہ اذیت ناک کشمکش جب اس کی مجبوری اور بے بسی کی آخری چیخ سنائی دیتی ہے :

'' مت چھینو ، اسے مت چھینو ، میری روح کا یہ ٹکڑا مجھ سے مت چھینو ۔''

خارجی حقیقت کا پردہ چاک کر کے منٹو ہمیں یہ باطنی حقیقت دکھاتا ہے تو صرف ایک روح نظر آتی ہے :

ایک عورت اور ایک ماں کی زخمی ، پھڑپھڑاتی ہوئی روح !

نئی لائبریری

مشہور و مقبول ادبی مجموعوں کے سستے ایڈیشنوں کا سا

* *

غدار (ناول) کرشن چندر ۱/۵۰
دھوپ اور شگوفے (ناول) اے حمید ۲/۵۰
لندن کی ایک رات (ناول) سجاد ظہیر ۱/۲۵
گجر (نظمیں، غزلیں، گیت) قتیل شفائی -/۱
شیطان (ڈرامے) عصمت چغتائی ۱/۲۵
تین غنڈے (افسانے) کرشن چندر ۱/۵۰
زندگی کے موڑ پر (افسانے) کرشن چندر ۱/۲۵
سڑک کے کنارے (افسانے) سعادت حسن منٹو ۱/۵۰
رفیق تنہائی (افسانے) علی عباس حسینی -/۲
دانہ و دام (افسانے) راجندر سنگھ بیدی ۱/۵۰
گرہن (افسانے) راجندر سنگھ بیدی ۱/۵۰
ایک بات (افسانے) عصمت چغتائی ۱/۵۰
منزل منزل (افسانے) اے حمید ۲/۵۰
سناٹا (افسانے) احمد ندیم قاسمی -/۳
ھائے اللہ (افسانے) ھاجرہ مسرور ۱/۵۰
لذت سنگ (افسانے) سعادت حسن منٹو ۱/۲۵
زیر لب (خطوط) صفیہ اختر -/۲
آفتاب داغ (شاعری) داغ دھلوی -/۳
چار عشق (تاریخ و افسانہ) منظور احمر -/۲

* *

نیا ادارہ ۱۵ - سرکلر روڈ لاہور